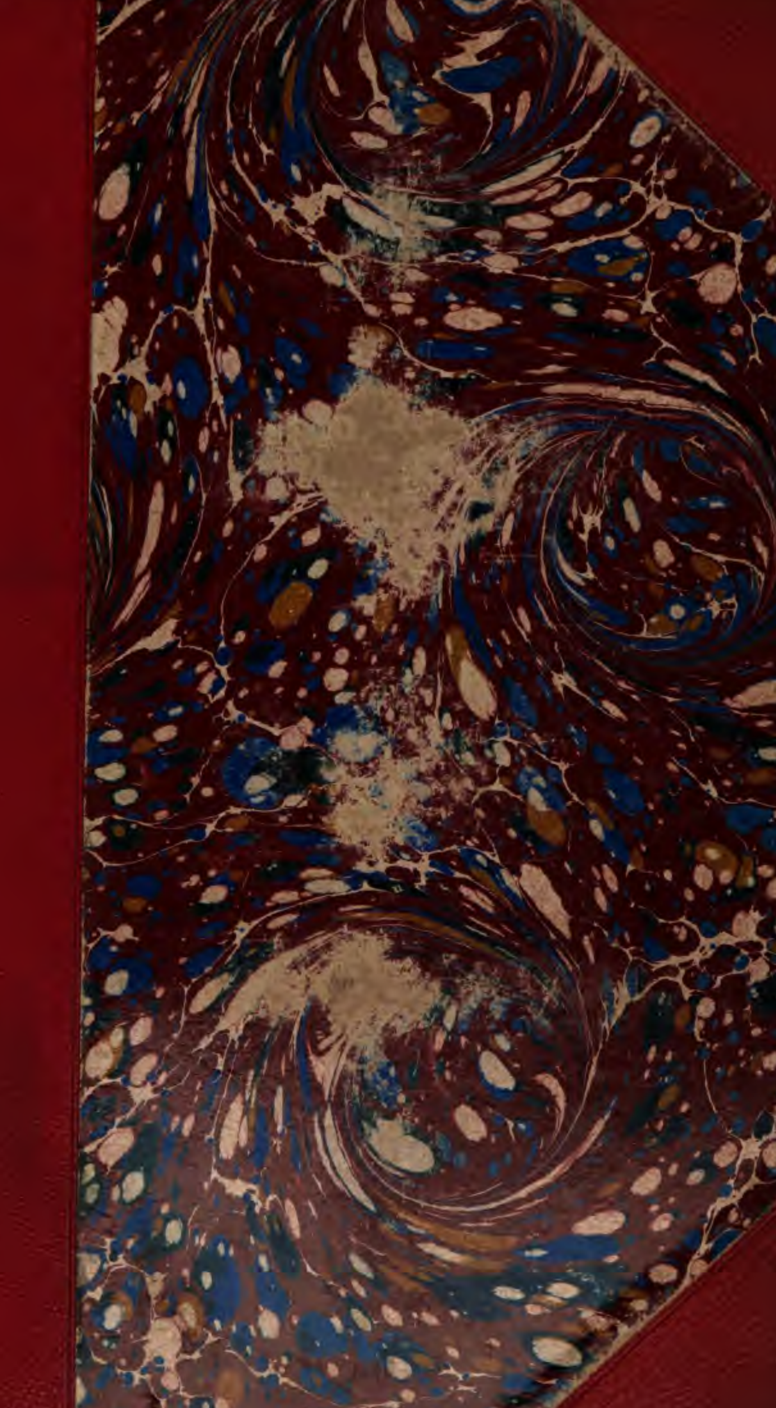
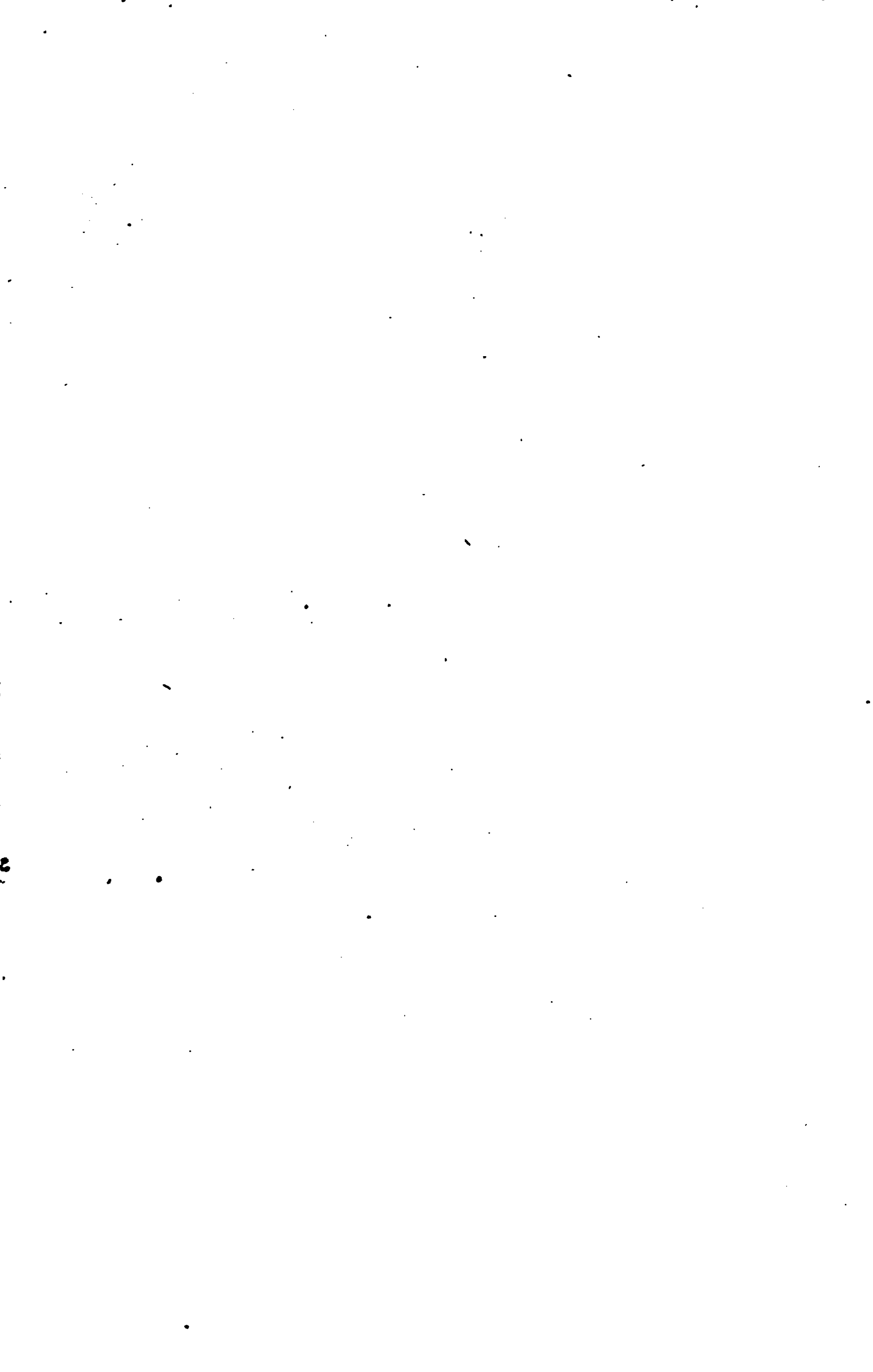


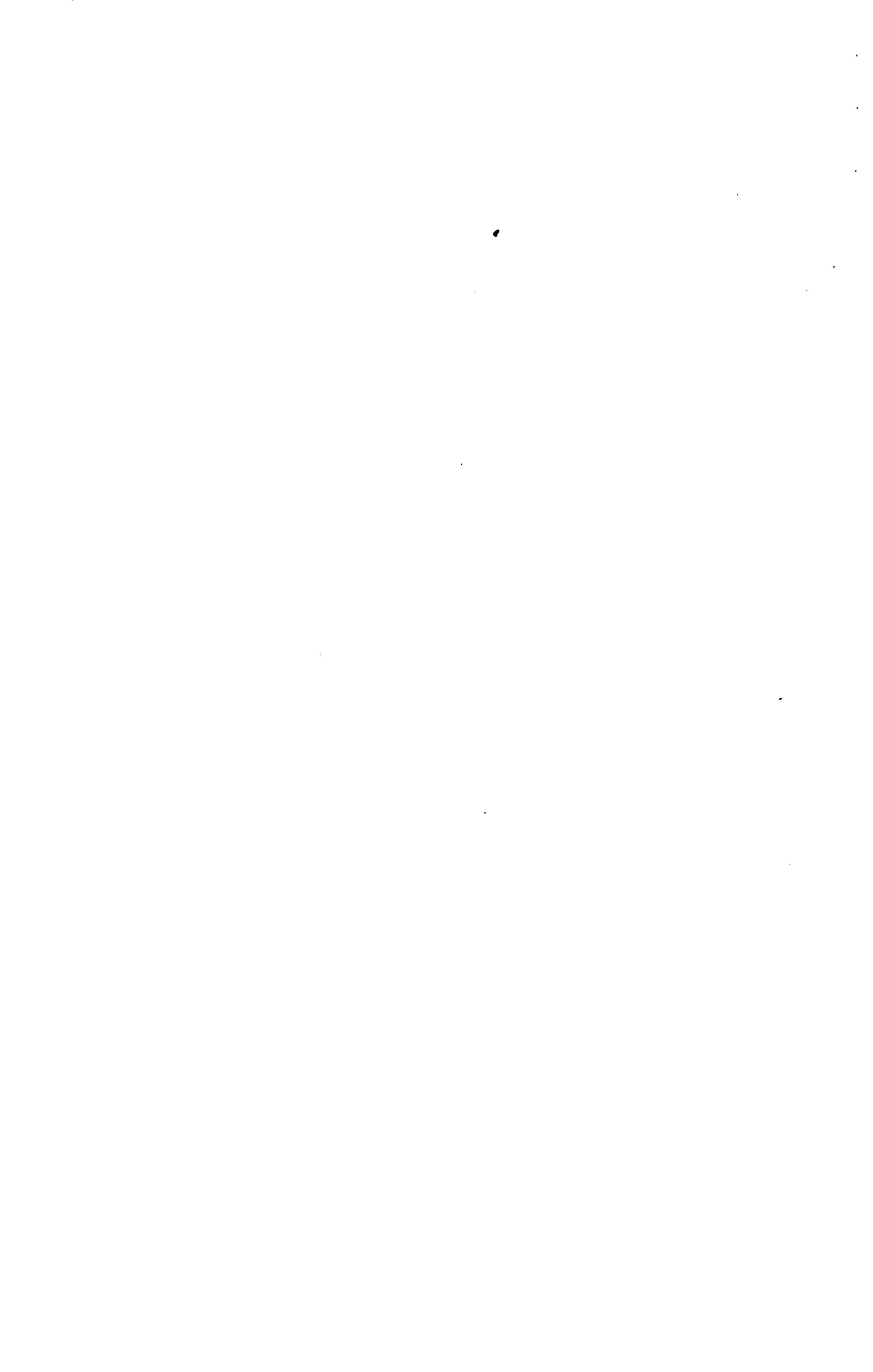



SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS









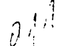
CHARLOTTE BROICHER
JOHN RUSKIN II. REIHE

JOHN RUSKIN UND SEIN WERK

KUNST-KRITIKER UND REFORMER

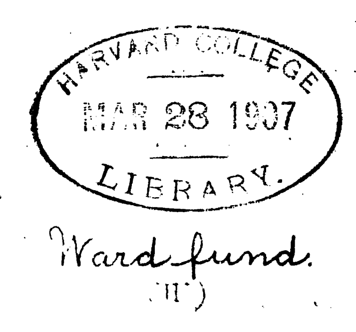
ZWEITE REIHE / ESSAYS VON

CHARLOTTE BROICHER





VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA 1907



GEDRUCKT
IN DER OFFIZIN
BREITKOPF & HÄRTEL
IN LEIPZIG

VORWORT

Die Vollendung dieses Bandes ist gegen meinen Wunsch länger aufgehalten worden, als beabsichtigt war. Doch hoffe ich, die Verzögerung wird der Sache nicht nachteilig gewesen sein. Denn grade in den letzten Jahren ist wertvolles neues Material über Ruskin veröffentlicht worden. Die *Introductions* zu der vollständigen *Ruskin Library Edition* (George Allen, London), teilen die Briefe mit, die Licht in das Entstehen seiner Werke bringen, und die 1905 herausgegebenen Briefe Ruskins an seinen Freund Professor Norton in Cambridge-Boston, bilden, obwohl in aphoristischer Form, eine Art Fortsetzung seiner Selbstbiographie Praeterita. Das Übersetzungsrecht ist von Anna Henschke erworben und die Arbeit daran begonnen. Ich habe deshalb davon Abstand genommen, Ruskins äußere Lebensumstände dieser Jahre im Einzelnen zu beleuchten. Nur die entscheidenden Erlebnisse sind ausführlicher dargestellt, wie die Entwicklung seiner „letzten Liebe". Wenn ich auf die Präraffaelitische Bewegung besonders eingegangen bin, über die schon viel geschrieben worden, so richtete ich mein Augenmerk doch wesentlich auf das, was in den bekannten Darstellungen unbeachtet geblieben war. Namentlich auf Ruskins persönliche Beziehungen zu den

einzelnen Künstlern, denn hier treten seine Charakterzüge besonders zutage, und werden wesentlich durch Burne Jones 1904 und Holman Hunts 1905 erschienenen Biographien ergänzt. (Vgl. auch Jarno Jessen: Prärafaelismus. [Muther: Die Kunst.]) Zugleich leitet dieser Band über zu der zweiten Periode seines Schaffens, die vorzugsweise von sozialen Problemen bewegt war. Ruskins Reformbestrebungen in der Nationalökonomie, der Gesellschaftsordnung, der Erziehung, wie seine Stellung zur Frauenfrage sind in einem dritten Bande zusammengefaßt, dessen Publikation unmittelbar bevorsteht. Er bringt außer seinen nationalökonomischen Anschauungen die Darstellung seiner akademischen Wirksamkeit in Oxford, seiner ausgereiften Kunstanschauung, und seiner Ideen über Mythologie und Religion. Die sozialen Ideale seines Alters und ihre enge Beziehung zu seiner sittlich-religiösen Gedankenwelt sind besonders berücksichtigt.

Berlin, Oktober 1906 *Charlotte Broicher*

FORM UND INHALT IN DER KUNST

Ruskin ist als Kunstkritiker nicht an dem Maßstab fachmännischer Gelehrsamkeit zu messen. Die Wirkungen, die in England von ihm ausgegangen sind, sowohl auf die Kunstentwicklung wie die Auffassung von Kunst, waren andrer Art, als man in Deutschland vom Fachmann erwartet. Er war in erster Linie Künstler, d. h. er besaß schöpferische Anschauungskraft für die Formen- und Farbenwelt der bildenden Kunst, an vielen seiner eignen malerischen Schöpfungen war aber das Interesse des Geologen, Botanikers und Naturphilosophen oft ebensosehr beteiligt, wie das Auge des Malers. Die Kraft seiner Anschauung auf mannigfachsten Gebieten konzentrierte sich in seiner Sprache. Sie wuchs gleichsam aus jener hervor und entfaltete sich zu einem Baum, an dem sich all sein Fühlen, Denken und Wissen organisch verzweigte. Seine Sprache vermochte die stimmung-durchsättigte Wirkung der Dinge auszudrücken. An ihr wurde er zum Künstler.

Wie der Schwerpunkt von Carlyles Bedeutung, auch in seinen historischen Werken, nicht in der Darstellung von Tatsachen liegt, nicht in der Entwirrung politischer Fäden, vielmehr in dem hinreißenden Zug seiner Innerlichkeit, die alle Geschehnisse in die Sphäre der Ideenwelt erhebt, —

so faßt Ruskin die Gebilde der Kunst als Erscheinungsformen des Gesamtlebens, nur zu verstehen in diesem Zusammenhange. Wohl beruhen seine ästhetischen Werke, seine volkswirtschaftlichen und sozialen Schriften auf fachmännischen Voraussetzungen. Aber sie wachsen sich zu etwas anderem aus. Seine Intuition schaut neue Werte in den Dingen; als Analytiker stellt er die Außen- und Innenwelt in unabweisliche Beziehungen und Zusammenhänge. Ideal und Praxis streben zueinander, Sinnen- und Geisteswelt bedingen sich wie Leib und Seele.

Man hat ihn als Dilettanten bezeichnet, ohne daß die meist damit verbundene Nebenbedeutung ihn charakterisierte. Denn so häufig seinem autodidakten Wissen systematische Durcharbeitung mangelt, so sehr seine Bildung Lücken aufweist, Kenntnisse der einschlägigen Literatur und Würdigung der wissenschaftlichen Forschung anderer, so sehr namentlich seinen spätern Werken die künstlerische Durcharbeitung fehlt und er es sich nicht versagen kann, den abschweifenden Gedanken, der sein Gehirn durchkreuzt, niederzuschreiben und damit die Gesamtwirkung schädigt: über das Dilettantentum erhebt ihn vor allem eins — die Qualität seines Geistes. Nie hat er eine Überzeugung aus zweiter Hand, immer ist sie sein eigen. Versteht man unter Dilettantismus dagegen jene Flexibilität des Geistes, sich an scheinbar widersprechende Dinge

hinzugeben, sich so in sie hineinzufühlen, daß ihre Darstellung zur Gestaltung eignen Erlebens an den Dingen wird, so ist dies recht eigentlich die Vorbedingung alles schöpferischen Tuns. In diesem Sinne nennt Bourget selbst Shakespeare einen Dilettanten. Wenn Poesie aber in dem schöpferischen Künstler neue Formen schafft, so führt sie diesen eindringenden, nachschaffenden Geist dahin, sich an vorhandene Formen hinzugeben und sie mit Licht und Wärme zu durchtränken. Seine Seele beginnt in ihnen zu glühen und entfacht ihr Eigenleben, allen sichtbar. Denn Poesie träumt in der Seele der Dinge und harrt nur der Stimme, die sie weckt.

Ruskin erlebt die Werke der Maler, die ihn wahlverwandt berühren. Sein Nachbilden ihrer Konzeption wird zu einem neuen Kunstwerk. Hier liegt das Hinreißende seiner Darstellung, und hier liegen die Schwächen, die ihm die deutschen Kunstgelehrten nicht verzeihen können. Warum preist er jeden Maler, den er neu erlebt, als größten aller Künstler, auf Kosten aller übrigen? weshalb versteht er Rembrandt und Murillo nicht? Aber gerade das ist Künstlerart. Für sie gibt es kein Klassifizieren, keine historische Rangordnung. Was ihnen neue Visionen eröffnet, ihr eignes Schaffen steigert, ist für den Augenblick das Alleingültige, für das alles übrige nicht in Betracht kommt. Auch Delacroix, auch Böcklin fühlten den

lebhaftesten Widerwillen gegen Rembrandts Braun in Brauntönen. Ruskins Urteile haben die volle Glut und die volle Einseitigkeit künstlerischer Eigenart. Vor dem Richterstuhl des Kunsthistorikers wird er niemals für voll gelten, denn seinen Ausführungen mangelt es vor allem an historischer Methode. Und doch eröffnet seine eindringende Fantasie den Zugang zu verborgenen Geistesströmungen der Vergangenheit. Er schaut geschichtliche Zusammenhänge und Wechselwirkungen, die das Dunkel entlegener Zeiten erhellen. Dahin gehört seine Darstellung der Anfänge Florentiner Kunst: sie ist Ausdruck unverbrauchter germanischer Tatkraft und morgenländischer Kontemplation. Ebenso das Emporwachsen venezianischer Architektur auf den Lagunen. Bei den Schilderungen der äußeren und inneren Notwendigkeit gerade dieser Kunst glaubt man — was Goethe an Shakespeares Gestalten rühmt — in das Getriebe ferner Zeiten zu blicken wie in ein durchsichtiges Uhrwerk.

Aus diesem Vermögen heraus hat er die Kunstbewegung Englands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befruchtet und ihr neue Wege gewiesen. Die künstlerische Kultur, die er heraufgeführt, hat sich später in verschiedene Richtungen gespalten. Zum Teil, indem sie das trennte, was er zusammengefügt hatte, im Widerspruch zu dem, was ihm das höchste an der Kunst war. Aber sie

sind alle von ihm ausgegangen und weisen auf ihn zurück. —

In Deutschland standen sich bis vor kurzem die historische und die moderne Kunstauffassung unvermittelt gegenüber. Erst die jüngeren Kunstgelehrten, an der Spitze Heinrich Wölfflin, haben beide Richtungen einander anzunähern gesucht. Bis dahin werteten unsre von intellektueller Bildung ausgegangnen Kunsthistoriker das Kunstwerk vor allem auf seinen geistigen Gehalt.

Es liegt ein unveräußerlicher Zug indogermanischer Geistesart in der Selbstverständlichkeit, mit der wir den Wert der Dinge „in das Wesen für den Schein" setzen. Die Freude an der Sichtbarkeit vertieft sich uns erst da, wo sie uns zum Symbol unsichtbarer Dinge wird. Diesen Zug verleugnen, hieße unsre Seele verlieren; und was könnten wir geben, um sie wieder zu lösen? Aber wie Seele und Geist des Leibes bedürfen, um zum Ausdruck zu gelangen, so bedarf der Gehalt der äußern Form. Und jede Kunst bedarf die ihr eigentümlichen Ausdrucksmittel, und ihre Größe bemißt sich nach der Herrschaft über deren Besonderheit. Herman Grimm, dem wir so unsäglich viel verdanken, der dem nüchternen preußischen Sinn Augen und Herz aufgetan hat für die Kunst als Lebensträgerin und Lebensspenderin, Herman Grimm neigte namentlich in seinen letzten Lebenstagen so sehr nach Unterschätzung künstlerischer

Ausdrucksmittel, daß seine Auffassung die Einheit von Seele und Leib in der bildenden Kunst auflöste. Den innern Gehalt setzte er der äußern Form entgegen, bis zu deren Unterordnung. Er hat es tatsächlich ausgesprochen, daß Rafael Dante und Shakespeare nicht gleich zu achten sei, da er für seine Gedankenwelt des sinnlichen Ausdrucksmittels der Farbe bedurft habe.

Die moderne Kunst ging wie jede Verjüngung der Kunst aller Zeiten auf die Natur zurück und hob die Punkte in der Natur hervor, welche die vorhergehende Kunstepoche unberücksichtigt gelassen hatte.

In Feindschaft gegen alle Konvention trat sie als Naturalismus ins Leben und zeitigte eine Kunstbetrachtung, die bewußte Reaktion ist gegen ihre lediglich intellektuelle, historische oder literarische Beurteilung. Sie verweilt ebenso ausschließlich bei ihren technischen Qualitäten als die Epoche, die ihr voranging, einzig nach ihrer Idee fragte. Sie glaubt Ruskin in jeder Hinsicht überholt zu haben: hatte er doch für Whistlers Kunst kein Verständnis mehr. Whistlers Kunst ist so sublimiert, daß sie vorläufig nur von einer kleinen artistisch geschulten Schar Auserwählter genossen werden kann. Das Verlangen nach Kunst ist aber gegenwärtig elementar in Deutschland erwacht, und wenn man Ruskins Anregung, Kindern und Arbeitern Augen und Herz für die Schönheit der

sie umgebenden Welt zu erschließen, so bereitwillig nachkommt, wäre es wohl an der Zeit, seine Bedeutung für die große Schar der Gebildeten fruchtbar zu machen, die ratlos mitten inne stehen zwischen der Kunstanschauung der Alten und Jungen, und nicht wissen, wie sie von hüben nach drüben gelangen können. Ihnen kann Ruskin zum Brückenschläger werden, zum Vermittler zwischen der wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur, die sich auch bei uns zu regen beginnt. Jede neue Kunstepoche beruht auf dem Schaffen originaler künstlerischer Persönlichkeiten. Sie führen den Umschwung herbei, von dem ihre Zeit bestimmt wird, sofern sie die Kraft und das Können besitzen, ihre Anschauung der Natur und Dinge auf ihre Umgebung zu übertragen; d. h. sie in ihren Werken die Welt neu sehen zu lassen.

Der englische Landschafter Turner war Bahnbrecher nicht nur auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, sondern des modernen Impressionismus überhaupt. Nur daß in seiner Naturempfindung und Darstellung etwas mitschwingt, das dem späteren Naturalismus so völlig mangelt: ein Gefühl für das Geheimnis in der Natur, das ihm ihre Erscheinungen zu Offenbarungen macht, die sich nur andeutend umschreiben lassen. Ruskin ist an der Erkenntnis seiner Bedeutung zum Ästhetiker geworden und hat die moderne Kunstkritik begründet. Er war achtzehnjährig, als er Turners Genie erkannte.

Nicht aus kunstgeschichtlichen Studien heraus. Die waren ihm fremd. Aber aus einem seltsamen Leben in der Natur, die ihm von Kind auf Lehrmeisterin und Vertraute gewesen; mit einem unendlich feinen Sehvermögen für das Charakteristische landschaftlicher Schönheit ausgestattet, und durch eigne Begabung und rege Betätigung in der Malerei technisch vorgebildet, erkannte er, daß in Turner ein den alten Meistern ebenbürtiges Genie erstanden sei. Dreiundzwanzigjährig schrieb er seine Verteidigung und Verherrlichung Turners, und nannte sie „Moderne Maler“. Dieses Buch hat eine Umwälzung in der ganzen damaligen Kunstauffassung bewirkt. Sein Grundgedanke war: Nicht eine Periode der Kunstentwicklung ist die einzig maßgebende für uns. Die Kunst verarmt nicht nur, sie erstarrt, wenn wir nur die alten Meister zum Vorbild nehmen. Vor die Natur selbst müssen wir hintreten und neue Anschauungen aus ihrer Unerschöpflichkeit gewinnen. Das Erbe der Vergangenheit, so kostbar und unentbehrlich es ist, darf uns nicht belasten und von allem Vorwärtsschreiten zurückhalten. Wir dürfen nicht gemalte Leinwand zwischen uns und den Himmel, nicht die Tradition zwischen uns und Gott stellen, heißt es im Vorwort.

Der erste Band enthält eine Theorie des Naturalismus in der Malerei. Aber nicht in dem Zolaschen Sinne. Ruskins Naturalismus ist nicht das Kind

der mechanischen Weltanschauung und chemischen Untersuchungen. Sein Naturalismus ist dem Romantizismus eng verschwistert, und sprudelt aus dem Lebensborn der Poesie selbst. So bleibt denn auch seine Ästhetik nicht auf das artistische Gebiet oder das Gebiet der Technik beschränkt, so voll und ganz sie die technischen Seiten der Malerei nicht nur zum Ausgang nimmt, sondern in einer Feinheit und Vollendung ausgebildet hat, die in diesem Zusammenhang noch nicht überholt worden ist. Aber wenn die moderne naturalistische Kritik in trockner Weise erörtert, wie das Weiß zum Blau stehe und wie das Problem des Raumes gelöst sei, so wird bei Ruskin die Kritik zum neuen Kunstwerk. So wenn er das Problem des Raumes an Turners *Tèmeraire* erläutert: „Die Abendbeleuchtung wird beim ersten Anblick nicht die Täuschung wirklichen Sonnenlichts hervorrufen, weil mehr als Sonnenlicht in dem Bilde ist; weil hinter dem gewölbten Schleier lodernder Glut, die das Schiff auf seiner letzten Fahrt beleuchtet, eine tiefe, blaue, trostlos finstere Höhlung gähnt, aus der man den Nachtwind seufzen hört, und das dumpfe Anschlagen des bewegten Meeres; weil die tödlich kalten Schatten der Dämmerung durch jeden Sonnenstrahl huschen, und man jeden Augenblick meint, die Nacht werde das scheidende Schiff in ihre undurchdringliche Unendlichkeit einspinnen.“ Dies ist die Kritik als Kunstwerk, die

Oscar Wilde in seinen Aufsätzen *The Critic as Artist* in Bewunderung für Ruskin als Kritik höchster Art preist, weil ihr das Kunstwerk zum Ausgangspunkt einer neuen Schöpfung wird.

Wir folgen Ruskins grundlegenden Gedanken: „Keine historische Methode vermag lebendiger Kunst ihre Richtung vorzuschreiben. Die Wissenschaft handelt ausschließlich mit den Dingen an sich, die Kunst ausschließlich mit der Wirkung der Dinge auf Sinne und Seele des Menschen. Wissenschaft hat es mit Tatsachen zu tun, Kunst mit Erscheinung der Dinge, die der Wissenschaft wichtig sind, nur sofern sie zur Erkenntnis der Tatsachen führen. Der Kunst dagegen sind Tatsachen nur bedeutsam, sofern sie Erscheinungen hervorbringen . . . . Nichts darf zwischen die Natur und den Blick des Künstlers treten, nichts zwischen Gott und seine Seele. Weder Verstandesschlüsse noch Hörensagen, nicht Klügelei noch Weisheit darf sich zwischen das Universum und das Zeugnis drängen, das die Kunst für die sichtbare Natur ablegt. Denn sein Wert beruht eben darauf, daß es Augenzeugnis ist: seine Ursprünglichkeit, Annehmbarkeit und Herrschaft gründet sich auf die persönliche Überzeugung des Menschen, der es ausspricht . . . . Diese Wahrheiten aber lassen sich nicht erklügeln und noch weniger an Regeln und Systeme binden . . . . Die Renaissanceschulen sind dem schwerwiegenden

Irrtum verfallen, Wissenschaft und Kunst seien identisch. Der Fortschritt der einen bedinge die Vollendung der andern. Und doch sind es so entgegengesetzte Dinge, daß der Fortschritt der einen meist den Rückschritt der andern bedeutet. Gewöhnlich unterscheidet man nur den Modus ihres Tuns. Der Unterschied greift aber tiefer . . . . Kein großer Maler, kein großer Künstler, der mit einem Blick nicht mehr sähe als er durch Wissen erfahren könnte. Gott hat jeden für seinen Beruf ausgerüstet. Dem Gelehrten verlieh er die Fähigkeit des Denkens, der Induktion und logischen Scharfsinn. Dem Künstler die Kraft wahrzunehmen und das Geschaute neu zu fühlen. So wenig einer des andern Werk treiben kann, so wenig kann er verstehen, wie es vollbracht wird. Der Gelehrte begreift nicht die Anschauung (Vision), noch der Maler den Denkprozeß. Besonders aber der Gelehrte hat keine Vorstellung von der unabweislichen Gewalt des visionären Schauens und der Sensitivität des wahren Künstlers . . . . Der Mann des Denkens ist in die Ferne gewandert, um weiter zu forschen. Der Mann des Wahrnehmens aber steht still; er tut sein Herz auf und lauscht, um zu empfangen. Jener schleift und schärft sich zu einem zweischneidigen Schwert, um einzudringen. Dieser weitet sich aus zu einem vierzipfligen Tuch in das er einsammelt. Und die ganze Weite, zu der er sich entfalten, und die

weiße Leere, zu der er sich bleichen kann, wird doch die Fülle dessen, was Gott ihm gibt, nicht fassen können."*

Die neue Naturerkenntnis war in England zugleich mit der Romantik ins Leben getreten, daher der Naturalismus in Kunst und Literatur dort nie die brutalen Formen gewonnen hat wie bei uns, wo er aus dem Materialismus geboren ward. War die deutsche Romantik in die Vergangenheit geflüchtet, um der Plattheit oder dem Jammer des Tages zu entgehen, so suchte die englische Romantik die Wirklichkeit zu erhöhen. Was man bei uns Naturalismus nennt, bezeichnet Ruskin daher als Sensualismus, den er dem Purismus gegenüberstellt.

„Der Purismus verweilt nur bei dem Lichten und Guten im Leben und in der Natur und beachtet nicht die Schattenseiten. Der Sensualismus freut sich am Trüben, Bösen, Dunkeln und Häßlichen. Der echte Naturalismus erkennt das Übel als notwendige Begleiterscheinung des Guten, denn die menschlichen Leidenschaften erwecken und erhalten das Leben. Beides gehört zueinander wie Hülse und Korn. Wahre Größe wird nur da erreicht, wo sie von Naturbedingungen getragen ist .... Der große Naturalist erfaßt den Menschen in seiner Totalität, in dem was sterblich und unsterblich an ihm ist. Er vermag seine

* Steine von Venedig III, Kapitel II.

Leidenschaften in vollem Umfang zu ergründen und zu begreifen. Sie sind der Stoff, den er zu einheitlichem Kunstwerk rundet. Er stellt den Menschen ohne Scheu dar, in all seinem Tun und Denken, seinem Haß, Zorn, Sinnlichkeit, Hochmut, Glück und Glauben. Aber so, daß er ihn erhebt. Er lüftet den Schleier, der den Leib verhüllt und blickt auf seine Formen wie ein Engel in das Geheimnis der niedern Kreatur. Nichts, das er zu verbergen, nichts, das er zu bekennen scheute; allem was lebt, es siege, falle oder leide, fühlt er sich verwandt in Hoheit oder Mitleid. Und doch steht er darüber; selbst in den Tiefen der Sympathie bleibt er unberührt von Mitleidenschaft. Sein Geist ist zu gedankenschwer, um zu leiden, zu tapfer, um zu erschrecken, zu rein, um befleckt zu werden. Weil es nun leichter ist, an der Oberfläche zu haften als in die Tiefe zu dringen — denn Anschauung der Wahrheit verlangt höchste Kraft des Eindringens, der Sympathie und Fantasie —, ist die Welt von gemeinen Naturalisten erfüllt. Nicht von Sensualisten, nicht von Menschen, die sich am Bösen begeistern; aber von solchen, welche die Tiefe des Guten nie wahrnehmen und alle Malerei nach der Natur diskreditieren, weil sie selbst so wenig in ihr wahrnehmen. Die größten Männer aller Kunstepochen sind ohne Ausnahme Naturalisten gewesen. . . .“*

* Steine von Venedig II, Kapitel VI.

Seine weiteren Ausführungen erheben den Naturalismus zum großen Stil. Denn wahre Kunst ahmt die Natur nicht nach, sondern ist nur der Stoff, den die Fantasie des Künstlers durchdringt, und in den sich seine Persönlichkeit hineinbildet. Dieser Naturalismus ist die Kunst des Schaffenden, „der sich zu keinen Gesetzen bekennt. . . . Nichts innerhalb der Grenzen natürlicher Möglichkeiten, das er nicht wagte oder dessen Notwendigkeit er nicht anerkennte. Die Naturgesetze sind ihm keine Schranken, sie sind seine eigne Natur. Allen andern Gesetzen oder Schranken bietet er Trotz; sein Weg geht über unbetretene, pfadlose Weiten." * Die moderne Kunst wurde in Deutschland aus dem Naturalismus geboren, und die moderne Kunstkritik entwickelte sich als naturwissenschaftliche Methode. Mit der Genauigkeit einer chemischen Untersuchung werden im Kunstwerk die Linien, Töne, Nuancen gesichtet und gesondert. Die Bedeutung der einzelnen Künstler wie der Schulen wird nach der Vollendung ihrer technischen Ausdrucksmittel bestimmt. Der Wert des Kunstwerkes liegt in dem Wie seiner Darstellung, ob es neu und eigenartig geschaut, und überzeugend wiedergegeben ist. Wie sich dem Auge des Künstlers die Dinge im Raum spiegeln, in welchem Wechsel er die Farben, Lichter und Schatten vorübergleiten sieht, in welch zarten Übergängen oder schroffen

* Moderne Maler II, S. 252.

Dissonanzen er sie vor uns hinstellt — wenn uns seine Ausdrucksmittel überzeugen und entzücken, dann ist seine Darstellung künstlerisch wahr und damit berechtigt.

Neben dem Naturalismus geht ein esoterisches Ästhetentum einher, das in der Kunst das Leben selbst steigern und in jeder Richtung entfalten und genießen möchte. Es pflegt eine Kunst, deren Leben aus den Formen quillt, die sein Empfinden adeln. Ist es intensiv und stark, dann wirkt es stilbildend auf die Form zurück. Was diese Kunst suggeriert oder darstellt, ob ihre Seele Größe, Hoheit, Gemeinheit oder Verdorbenheit ausatmet, gilt für ihre Beurteilung als „großer Kunst“ für nebensächlich.

Obwohl dies Ästhetentum von Ruskins Schülern, besonders von Oscar Wilde ausgegangen ist, obwohl es „in einer weichen, wohllautenden Sprache, bald Ruskin, bald Nietzsche um allerlei kleine, schöne, leicht tragbare Kleinode bestiehlt“,* ist es grundverschieden von dem, was Ruskin gelehrt hat. Diesem Ästhetentum ist nicht nur der Inhalt der Kunst gleichgültig, auch der Inhalt des Lebens gleitet traumhaft an ihm vorüber. Es hat die Beziehung von Ideal zu Wirklichkeit verloren. Nie hat Ruskin eine Ästhetik gelehrt, die, losgelöst von dem Boden des Volkstums, nur im Treibhaus einer

* Vgl. Hermann Hesses „Heumond“. Neue Rundschau April 1905.

raffinierten, genußsüchtigen Kultur gedeiht. Der Religion, Sittlichkeit, Volksseele, soziale und politische Ordnung, nur als Hintergrund vager Träume, oder als Mittel sie hervorzurufen, lediglich artistische Bedeutung haben.

Ruskin hatte schon 1843 an Lockes Terminologie unwiderleglich auseinandergesetzt, daß die Malerei keine Kunst des Gedankens, sondern der Anschauung sei, einer Anschauung, die auf persönlichen Sinneseindrücken, seelischem Bewußtwerden derselben und selbsttätiger Verarbeitung beider Faktoren beruhe. Die Forderung an die Maler, auf die Natur zurückzugehen, und ihre Impressionen zu malen, ist von ihm zuerst erhoben worden. Da er aber als „*homme du nord spiritualiste et protestant*" — wie Taine ihn charakterisiert — bei dem seelischen Bewußtwerden der Sinneseindrücke, ihrer inhärenten Bedeutung so nachdrücklich verweilt, ist er bei solchen, denen diese Seite des Lebens nebensächlich erscheint, und die seine Terminologie nicht in ihrem Zusammenhange erfaßt haben, in den Ruf gekommen, die technischen Seiten der Kunst gering zu achten. Bei einem Menschen, dem auch der seelische Ausdruck des Kunstwerkes bei der Beurteilung mitspricht, argwöhnen sie von vornherein, er müsse seine formalen Qualitäten unterschätzen. In den Untersuchungen, die er in „Moderne Maler I" systematisch gefaßt hat, bewertet er die technischen Qualitäten

zunächst ganz für sich. Als Kelte ist er dem Reiz der Farbe, dem Genuß der Licht- und Schattenwirkung eines Gemäldes und Gebäudes so zugänglich, wie ein ästhetisch empfindender Südländer. Wirkungen, deren Verständnis der Nordländer — die malerisch geschulten Niederländer ausgenommen — erst erlernen muß. Der Vorwurf einer ausschließlich sittlichen Bewertung der Kunst kann von denen, die in seine Terminologie eingedrungen sind, nicht aufrecht erhalten werden. Denn die Moral seiner Kunstbetrachtung fließt nicht aus ethischen, sondern ästhetischen Voraussetzungen. So nennt er schlechte Farbengebung lasterhaft; eine langweilige, erfindungsarme Skulptur gemein. Und wenn er in „Moderne Maler“ sagt, die Wirkung der Kunst sei „weder sinnlicher noch intellektueller, sondern moralischer Natur“ — d. h. nach Carlyles Definition der Moral —, ihre Wirkung erstrecke sich auf die Totalität des Menschen, so vereinfacht er in den „Steinen von Venedig“ diese Definition, indem er das moralische und charakteristische Element einfach identifiziert. Man vergleiche den Passus „Instinktive Urteile“ im ersten Band S. 456 ff. Er tadelt die intellektuellen Kritiker, weil sie vergäßen, daß es Aufgabe des Malers sei, zu m a l e n; sie verachteten Maler ersten Ranges wie Veronese und Rubens, denen der Ausdruck unwichtiger sei als die malerischen Qualitäten:

„Gewiß ist es nicht wohlgetan, der Sprache des Malers, dem Ausdruck seines Gefühls, zu geringe Bedeutung beizulegen; denn ohne ihre Anmut und Schönheit mag der Mann ein großer Poet sein, aber er ist kein Maler, und es war unrecht von ihm zu malen. Er hätte besser getan, seine Moral in Predigten zu fassen und seine Poesie in Verse, als in eine Sprache, die er nicht beherrscht. Und diese Beherrschung der Sprache ist es gerade, die wir mit einem Blick erkennen müßten; denn wo sie fehlt, braucht man nach weiter nichts zu suchen."

Zum Schluß heißt es alsdann:

„Es besteht eine ähnliche Übereinstimmung zwischen den Formen der Architektur und dem, was sie ausdrücken; nicht als ob sich beides deckte und der Ausdruck am tiefsten wäre, wo die Ausführung am vollendetsten ist; aber doch so viel Übereinstimmung, daß gute Ausführung die Voraussetzung des Ausdrucks bildet, um so mehr, da jene abgeschätzt und bestimmt werden kann, nicht aber die Bedeutung des Ausdrucks."

Über die technischen Seiten von Skulptur und Malerei äußert er sich in demselben Sinne. Er sieht in Anordnung von Formen und Linien eine der musikalischen Komposition analoge Kunst, ganz ebenso unabhängig von konkretem Inhalt:

„Gute Farbenverteilung braucht nichts andres mitzuteilen als sich selbst. Sie beruht auf Grad-

unterschieden und Verteilung von Lichtstrahlen, nicht aber auf Wiedergabe bestimmter Dinge. Graue und purpurne Pinselstriche, die eines Meisters Hand auf weißes Papier geworfen, haben künstlerischen Wert nur durch die Farbengebung. Fügt er weiteres hinzu, dann stellen die Striche vielleicht einen Taubenhals dar, dessen genaue Wiedergabe wir bewundern. Die künstlerische Farbengebung beruht aber nicht hierauf, sondern auf den abstrakten Qualitäten und Beziehungen jenes Grau und Purpur. . . . Wenn ein großer Bildhauer sein Werk aus dem Block zu hauen beginnt, erkennen wir, daß seine Linien vornehm gefügt sind und vornehm wirken. Wir brauchen nicht die leiseste Ahnung zu haben, was die Formen vorstellen — Mensch, Tier oder Pflanze. Nicht das Objekt bestimmt ihren Kunstwert. Es sind prachtvolle Formen, und das genügt, um zu erkennen, daß ihr Schöpfer ein großer Bildhauer ist. . . . Die höchste Kunst aber vereint diesen abstrakten Wert mit der Fähigkeit, Farben und Formen wiederzugeben. Die höchste Komposition spricht die höchsten Dinge aus. Aber wenige Künstler vereinen beide Vorzüge. Der eine betont Tatsachen auf Kosten der Komposition, und umgekehrt. Die höchste Kunst ist nicht überall anwendbar. Konkrete Darstellungen werden verlangt ohne Kunst, wie geologische Diagramme; und künstlerische Darstellung ohne konkrete Formen,

wie im orientalischen Teppich. Nur die höchsten Künstler wissen beides zu einen.“*

Doch hatte Ruskin in der Jugend dem Inhalt der Kunst größere Bedeutung eingeräumt. Später treten ihm die artistischen Momente in den Vordergrund. Er erklärt, der Gegenstand sei den großen Meistern der vollendeten Kunstepoche völlig gleichgültig gewesen. Giovanni Bellini z. B. habe Petri Martyrium gemalt, lediglich aus Interesse an dem schönen Grau des Gewandes und dem leuchtenden Weiß der Ärmel, und wie sie sich von dem blätterreichen Waldesdunkel abhoben, um ein schönes Bild zu ergeben. „Dies ist immer das Credo wahrer Meisterschaft. Ich habe dies früher für sehr unrecht gehalten, und geglaubt, es bedeute völlige Falschheit, Herzenshärtigkeit usf. Es heißt aber nur, daß des Menschen ganze Seele bei seiner Arbeit ist, und daß eine Seele, die sich so ausgibt, gesund und glücklich ist, und sich nicht bei schwierigen Fragen, Sorgen oder Schmerzen aufhält. . . .“ **

Damit steht er der Einseitigkeit intellektueller Kunstanschauung ebenso energisch gegenüber, wie der pseudo-naturalistischen. Und von dem Ästhetentum trennt ihn, was er unter der Totalität der Persönlichkeit versteht, an die die Kunst sich wendet. Sie beruht ihm auf einer Einheit, die

* Steine von Venedig. ** *Verona and its Rivers.* § 27. 1870.

ebensowohl göttlichen Ursprungs im Menschen ist, wie Shakespeares *prophetic soul*, die im Weltall träumt. Nichts besteht isoliert für sich, denn alles trägt, wo nicht den Stempel, doch die Spur dieses Ursprungs. Darum ist ihm Freude und Genuß niemals Selbstzweck. Es ist ihm dasselbe wie dem heiligen Franziskus, wie Dante: der Seele Hingabe an ein Höheres in Bewunderung und Preis, um sich geläutert wiederzufinden. Er will die Freude so wenig um der Freude, wie die Kunst um der Kunst willen, sondern weil sie der Seele Schwingen verleiht und die Seele sich weitet, die sich aus den Niederungen des Lebens erhebt. Die Kunst ist ihm Versinnlichung einer Geisteswelt, die göttlichen Ursprungs ist. Ihre Schönheit umgibt uns wie die Luft, die wir atmen. Er ist darin ein einzigartiges Phänomen, daß er — wie Marcel Proust* sagt — seine religiösen Erlebnisse auf ästhetischem Gebiet macht. Alle Schönheit in Natur und Kunst wird ihm zum Symbol göttlicher Attribute. Er handelt (Moderne Maler II) von dem künstlerischen Ausdruck der Unendlichkeit als Symbol göttlicher Unbegreiflichkeit, von der künstlerischen Einheit als Symbol des göttlich Umfassenden usw. Wie der Christ von Gnadenerfahrungen spricht, von neuer Wahrheitserkenntnis, so er, wenn ihm die Schönheit eines neuen Stils offenbar wird, die Schönheit einer eigenartigen Far-

* „John Ruskin", Gazette des Beaux Arts. Paris. Avril 1900.

ben- oder Formengebung, neuer Licht- und Schattenwirkungen in Natur und Kunst. Denn seiner Herzensreinheit ward es gegeben, in Anschauung und Gefühl des Universums Gott zu schauen. Wo Ruskin dies unmöglich ist, hat sein Verständnis seine Grenzen. Wo das Kunstwerk nicht auf seine Fantasie wirkt, oder doch nicht rein, hat es weder Anziehung noch Geltung für ihn. Hierauf beruht seine Ablehnung z. B. der niederländischen Genremalerei. Weil sie ihn stofflich abstößt, kann er sie auch künstlerisch nicht würdigen. Man hat daraus schließen wollen, der Wert des Kunstwerks beruhe für ihn überhaupt auf seinem Inhalt und damit auf seinem ethischen Gehalt. Die Sache liegt aber anders. Wie sich die künstlerische Persönlichkeit in der Behandlung des Stoffes ausspricht, ist das entscheidende für seine Beurteilung. Denn die Ethik des Künstlers läßt sich auch aus seinem Werk herauslesen. Der moralische oder unmoralische Einschlag seines Denkens und Empfindens ist ganz unzertrennlich damit verbunden und strömt unwillkürlich über in das Werk seiner Hände. Daß Ruskin darunter keineswegs konventionelle Moralität versteht, geht aus jeder Zeile von „Kunst und Moral"* hervor. Gerade hier hat er die unleugbar tiefe Wahrheit ausgesprochen, daß Kunst sich gar nicht von der ganzen Kultur, der sie entstammt, lösen läßt. Daß sie ebensosehr Ausdruck der Ein-

* Vorträge über Kunst.

zelpersönlichkeit ist, wie der Anschauungen, die die großen Künstler umgeben.

Für das, was Ruskin unter Totalität der künstlerischen Auffassung versteht, ein Beispiel aus der Poesie.

Goncourt, der die Kunst um der Kunst willen preist, will in der Poesie kein Gefühl, „nur Worte, die Leuchten, die Licht ausstrahlen, die sich rhythmisch und melodisch bewegen; die nichts erweisen, nichts erzählen. . . .“ Damit glaubt er das Wesen der Poesie erschöpft zu haben. Man kann dies als die lateinische oder romanische Auffassung schlechthin bezeichnen.

Was der Germane unter Poesie versteht, hat Carlyle unvergeßlich formuliert in der heroischen Charakteristik des Poeten. Nur das ist Poesie, was sich nicht anders als in gebundener Form ausdrücken läßt. Der eine bleibt bei der Form stehen; dem andern ist sie doch nur eine Formel für das Mysterium des Lebens. Denn in jedem melodisch schwingenden Sang ist auch tiefer Sinn. Und was nicht klingt, ist nicht Poesie, sondern in Reime gezwängte Prosa . . . . Aber nur wenn die Seele in echter Leidenschaft wogt und wallt, schwellen die Klänge zu Melodien an, durch die Kraft und Tiefe der Empfindung, die sie ausströmt. Ruskins Anschauung wahrer Kunst entspricht Carlyles Definition echter Poesie. Die Form und nicht zum wenigsten die Farbe sind

ihm Offenbarungen des Lebens, deren Äußerungen sich dem Wort entziehen. Durch das Auge strömt ihre Wahrheit und Schönheit in die Seele wie der Ton durch das Ohr. Und wie das Poesie ist, was sich in ungebundener Rede nicht künden läßt, so erhebt erst das die Malerei, Skulptur und Architektur zur Kunst, was sich in anderer Form nicht ausdrücken läßt.

Als Gotiker oder Germane, oder wenn man will, als Romantiker, ist Ruskin die Fantasie ganz eben so Voraussetzung höchster Kunst, wie die Ausbildung von Auge und Hand. Und nicht nur die Fantasie der Farbengebung der Linien, des Lichtes. Die Fantasie auch als Organ, die Hülle und Außenseite der Dinge zu durchdringen, und im Symbol der Farben und Lichtwirkung verborgene Zusammenhänge von Wahrheit und Schönheit zu offenbaren. In Anwendung der von Wordsworth so beliebten Untersuchung von *Imagination* und *Fancy* auf die bildende Kunst, kommt Ruskin zu neuer Erkenntnis über die Gesetze der Komposition. Denn sein Naturalismus verlangt nicht nur einen Ausschnitt aus der Natur, obwohl ihm nichts zu gering ist für künstlerische Darstellung: sondern ein inneres Schauen und Zusammenfassen der wesentlichen Elemente die den Natureindruck zum Kunstwerk runden.

Darum steigt der Wert des Kunstwerkes mit den höheren persönlichen Kräften, die es geschaffen.

„Die Kunst ist die höchste, die der Seele des Betrachtenden, einerlei wodurch, die größte Zahl höchster Ideen zugeführt,* und ich nenne die Idee hoch, die sich an die höchste Seite *(faculty)* der Seele wendet, sie weitet und durch diese Wirkung über sich hinausführt. Der größte Künstler aber ist der, welcher in der Gesamtheit seiner Schöpfungen die größte Menge höchster Ideen verwirklicht.“

Da Ruskin unter Idee kein Abstraktum, vielmehr eine Anschauung konkreter Dinge versteht,** heißt diese Definition nichts anderes, als die vollkommenste und umfassendste Darstellung der Natur. Die Natur ist für ihn aber keine leere Schale. Vielmehr die Stätte, wo sich Form und Inhalt, Leib und Seele gegenseitig bedingen und durchdringen. „Ein Werk bloßer Handfertigkeit und Virtuosität erhebt sich nicht in das Bereich der Kunst, so wenig wie eine Photographie oder eine genau nach der Natur angefertigte Zeichnung. Denn zum Auftragen der Säure gehört so gut Geschicklichkeit wie zum Auftragen der Farbe. Es ist nicht mehr Kunst, mit Netzhaut und Hornhaut ein Bild aufzufassen, wie mit Linse und photographischer Platte. Sobald aber die innere Seite des Menschen in Kraft tritt, sein ganzes, volles Sein, dessen bloße Diener Netzhaut und Hornhaut,

* Moderne Maler I, S. 31. ** Moderne Maler I, S. 32ff.

Finger und Hände, Pinsel und Farben sind; das volle Menschensein, das in sich licht ist, auch wenn das Auge versagt; dessen Kraft wächst, auch wenn Hand und Fuß abgehauen und ins Feuer geworfen werden. Sobald dies Teil des Menschen in Kraft tritt mit seinem feierlichen: Siehe, das bin Ich — dann wird sein Werk zu Kunst erhoben; denn Leib und Seele gehören untrennbar zusammen. Vereint müssen sie erhoben und verherrlicht werden, und alle Kunst ist Ausdruck der Seele durch die Sinne . . . . Persönliche Manier, Züge der Hand prägen sich dem Werk unwillkürlich auf. Oft aber fehlt das höhere Selbst, das sich in Liebe, Ehrfurcht, Bewundrung und allen daraus quellenden Gedanken verwirklicht. Denn die Geisteskräfte gewinnen Würde und Hoheit erst durch das, wovon sie erfüllt sind; der Verstand wird vornehm oder unvornehm durch die Nahrung, die er aufnimmt . . . . Unter der Seele im Kunstwerk verstehe ich darum das Ganze der unsterblichen Kreatur. Es steigt herauf aus tiefem, aufnahmedurstigem Herzen, und vom Geist durchleuchtet, strömt es ein in das Schaffen der Hände.“ * Der mächtige Impuls der Schaffenskraft wird gelenkt und gebändigt durch die Herrschaft der Ausdrucksmittel, und in dem Verschmelzen von innerem Schauen und äußerem Gestalten steigert und erweitert sich das konzentrierte persönliche Emp-

* Steine von Venedig III, Kapitel IV.

finden zu Schaffensweh und -Wonne. Woran das Herz hängt, wovon der Geist genährt und die Fantasie erfüllt ist, strömt ein in das Werk der Hände. Was der Künstler an Geistes- und Gefühlswelt in sich trägt, verdichtet sich in seinem Können zu sinnlich greifbarer Form. So ist Kunst ebensowenig eine geistige Idee in technisch vollendeter Form, wie virtuoses Können, das sich Selbstzweck ist, nach der öden Formel *l'art pour l'art*, und beruht weder auf dem stofflichen Inhalt noch dem artistischen Vermögen. Sie ist vielmehr Ausdruck der unlöslichen Verschmelzung von Empfinden und Können, wie es das Wesen des Künstlers ausmacht. Er findet die Form für den Gehalt seines Innern. Darum, je vornehmer seine Persönlichkeit, je tiefere Züge er getan aus allem, was die Menschheit Hohes und Großes in sich faßt, um so tiefer der Gehalt seines Innern, der in das Werk seiner Hände einströmt. Wie große Kunst Ausdruck der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit ist, so bemißt sie sich auch nach ihrer Wirkung auf den ganzen Menschen. Ihre Bedeutung wächst, je tiefer die Seele, der sie entquollen und je vollere Saiten sie in der Seele des Betrachtenden in Schwingung versetzt. „Je näher er dagegen allem steht was klein und gemein ist, je ausschließlicher er sich von malerischem Schmutz nährt, von Lumpen und Schuld, um so mehr wird sein Ich alles beflecken was er berührt;

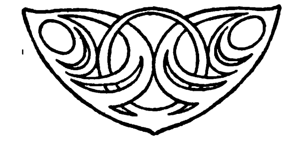
wie eine Schnecke überall die Spuren ihres Schleims hinterläßt . . . .“*

„Sinne, Fantasie, Fühlen, Vernunft — der Mensch als Totalität muß der Kunst gegenüber in Kontemplation aufgehen oder in Entzücken erbeben . . . . Ehe dieser Weckruf an sie ergangen, kommen die Menschen nicht zum Bewußtsein ihres wahren Selbsts. Ihre Seelen ersterben, Schlaf senkt sich auf sie nieder oder die Lethargie, die aus den Miasmen der Welt aufsteigt. Für nichts sind sie dankbarer, wie für den Ruf: Wache auf, der du schläfst. Und am vernehmlichsten muß der Ruf an ihre Fantasie dringen, denn diese ihre edelste und feinste Saite wird am ehesten durch giftige Dünste betäubt. Daher es eine der höchsten Wirkungen der Kunst ist, die Fantasie aus ihrer Lähmung zu lösen, wie der Engel das Wasser im Teich Bethesda bewegte . . . . Erst wenn der Betrachtende das, was das Kunstwerk suggeriert, aus eigener Fantasie ergänzt, wenn er seine Andeutungen selbst vollendet, erst dann wird es in der Seele des Beschauers lebendig und verwirklicht. Sobald die Vorstellung des Künstlers dem Stoff aufgeprägt, sollte seine Ausführung innehalten. Jeder Strich, den er dem Werk hinzufügt, auf dem des Betrachtenden Fantasie ergänzend einsetzen kann, würdigt sein Werk herab. Wahre Kunst darf ihren Gegenstand ebensowenig völlig verwirklichen, wie

* The two Paths, S. 15—18.

der Fantasie des Betrachtenden den Anhalt zu eigenem Nachschaffen entziehen.“ *
Höchste Kunst ist danach die Versinnlichung des schöpferischen Gehalts und hohen Könnens einer großen Persönlichkeit. Und wo sich eindringende Fantasie, Fantasie der Anschauung verbindet, und Meisterschaft der Hand die höchste Vision ahnend verwirklicht — da tritt große Kunst ihre Herrschaft an.

* Steine von Venedig III, Kapitel IV.



GOTIK UND RENAISSANCE

Wenn ihr's nicht fühlt, . . . ,
Wenn's euch nicht aus der
Seele dringt . . . . *Goethe*

Ruskin schreibt Kunstgeschichte, etwa wie Carlyle politische Geschichte schreibt. Damit charakterisiert Saenger die „Steine von Venedig"; und das war es, was Carlyle so verwandt darin berührte und ihn zu der jubelnden Begrüßung fortriß: Es ist eine völlig neue Renaissance, in die wir einmünden. Entweder einem höhern Menschensein entgegen, hoch wie die ewigen Sterne; oder aber in den letzten Tod, an die ewigen Grenzen von Gehenna.

Was Carlyle so leidenschaftlich bekämpfte, Gehenna oder das Nichts, war der Ausläufer der von der Renaissance ausgegangenen Geistesrichtung, der Materialismus.

Die Auffassung von Beseligung verstandesmäßiger Erkenntnis hatte ihren Höhepunkt in der Philosophie der französischen Aufklärung erreicht, und in der Religion im Rationalismus. In Frankreich hatten St. Simon und Comte, in England Buckle, die intellektuelle Erkenntnis für ausreichend erklärt, alle Wirrnisse und Widersprüche des Lebens zu lösen und seine Übel zu überwinden. Carlyle, der sich in heißem Kampfe aus dieser „Nacht des ewigen Nein" hervorgerungen hatte, bekämpfte ihre Philosophie mit den Waffen deutscher Geistes-

bildung. Zumeist war er von der Gedankenwelt des alten Goethe bestimmt, dessen abgeklärte Lebensweisheit sein Puritanertum durchleuchtet hatte. Goethes Auffassung von dem fortlaufenden Zusammenhang alles historischen Geschehens hatte sich ihm zu religiöser Überzeugung vertieft. Er sah in diesem Zusammenhang die Offenbarung lebendiger sittlicher Mächte, im Gegensatz zu dem Walten mechanischer Naturgesetze. Das Bewußtsein von der Wirklichkeit der Dinge war ebenso stark in ihm, wie von dem Mysterium, das sie erfüllt. Beides bestimmt seine Geschichtsauffassung. Dinge und Geschehnisse sind nur Äußerungen der Seele, Hüllen der Innenseite. Was Carlyle von Goethe aufgenommen hatte, war die Anschauung von der Einheit der Dinge, deren Widersprüche, Unterschiede und Ergebnisse verschiedne Strahlenbrechungen desselben unendlichen Prinzips sind.

Dies Bewußtsein von Beseelung der Dinge wendet Ruskin auf die Einzelerscheinungen des Lebens und der Kultur, auf Natur und Kunst an. Er ist wahrhaft genial in Übertragung eines innerlich erlebten Prinzips auf entlegenste Gebiete. Wo er hinkommt, flammt es empor, und sein Licht zeigt dem Blick ungeahnte Verbindungen. Hier liegt seine Beziehung zur Romantik. Ihr ist das Universum nicht nur eine Tatsache, sondern eine göttliche Tatsache: d. h. sie bleibt dem Verstande im

letzten Grunde unfaßlich. Von hier aus bekämpft Ruskin den Materialismus, für den das Universum nichts ist als eine Kette mechanischer Gesetze, und den Intellektualismus, der nichts gelten läßt, als was sich methodisch formulieren und systematisch beweisen läßt. Carlyle hat ihm die Waffen gereicht, mit denen er den Kampf wider eine falsche Renaissance eröffnete, um aus lebendiger Anschauung der Kunst und ihrer engen Wechselwirkung zu allen Lebensströmungen eine wahre Wiedergeburt herbeizuführen.

Die Renaissance verbildlicht Ruskin die Erkenntnis und Ausübung einer wissenschaftlich erlernbaren und lediglich technisch verfeinerten Kunst. Denn sie ist Ausdruck einer geistigen und künstlerischen Aristokratie die den Boden im Volkstum verloren hat. Sie ist der Gegensatz zu selbständiger, unmittelbarer Kunstempfindung, in der Ruskin die einzige Gewähr für eine gedeihliche, nationale Kunstentwicklung enthalten sieht. Denn seine Kunstauffassung steht in fast bewußter Feindschaft zu akademisch lernbarem Wissen. Er wollte den Menschen seiner Generation wiederum die Augen auftun und sie auf sich selbst stellen. Sie sollten sehen lernen und Vertrauen gewinnen in die Wahrheit und Berechtigung dessen, nicht was andre vor ihnen, sondern was sie selbst wahrgenommen und empfunden hatten.

H. St. Chamberlain vertritt wesentlich dieselbe

Auffassung der Renaissance, obwohl er Ruskin nie zitiert. Vielleicht steht er als Engländer ebenso unbewußt unter seinem Einfluß, wie dem Deutschen Jacob Burckhardts Ideen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Denn Verständnislosigkeit für die großen Seiten der Renaissance wird Ruskin in Deutschland dauernd vorgeworfen. Burckhardt führt das Freiwerden des Individuums und das den mittelalterlichen und scholastischen Fesseln Entwachsen auf den Einfluß der wiedererstandenen Antike zurück. Seine „Kultur der Renaissance" hat diese Seite der Bewegung in Licht und Glanz getaucht. Seine Bewunderung für das Erstarken des Persönlichkeitsbewußtseins läßt ihn die Schattenseiten der Bewegung übersehen. Ruskin nähert sich der Frage von einer andern Seite her. Wie auch H. St. Chamberlain betont er die Kehrseite der Entwicklung. Beide sehen in der Unterwerfung unter klassischen Geist — d. h. die griechische Kulturwelt in spätrömischer Gewandung — das Anlegen eines fremden, schweren Panzers, der die freie Bewegung und organische Entfaltung der Eigenart hemmt.

Ruskin knüpft seine Kritik an die Architektur der römischen oder Hochrenaissance, an ihre technischen Qualitäten, denn hier vermißt er das, was ihm A und O aller Kunstwerke ist — organisches Eigenleben. Dieser Mangel ist verhängnisvoller als die Pracht, die der Stil in seiner Vollendung

erreicht hat. Zwar war die Gotik am Spiel mit dem Überreichtum ihrer Formen entartet. Überladen und verschnörkelt, büßte sie Hoheit und Reinheit der Linien ein. Dagegen erschien die Renaissance-Architektur in ihren einfachen Formen zunächst als gesunde Reaktion. An dem Dom von Florenz ist ersichtlich, welcher Entwicklung sie fähig gewesen wäre, wenn die vollendete Ausführung, wie sie aus den Händen Verrocchios und Ghibertis hervorgegangen, auf das prachtvolle Gehäuse gotischer Struktur übertragen wäre. Aber sie ergab sich den ein für allemal festgestellten Normen römischer Gesetzlichkeit, die durch die Kraft des Intellekts siegen und herrschen wollte. Fortan galt Wissen um des Wissens willen, die Technik, weil sie die Natur beherrschte. Die Kunst, die bis dahin Ausdruck innerer Gesichte gewesen, und im Tasten nach Ausdrucksmitteln neue Formen geschaffen, fing an die Form über den Inhalt zu stellen und die Kunst einzig um der Kunst willen zu suchen. Wenn das Können der alten religiösen Maler ihr innerstes Empfinden veranschaulichte, wenn ihr unerschütterlicher Glaube an die Wirklichkeit religiöser Vorgänge, die sie darstellten, uns noch heut wie die Vergegenwärtigung einer übersinnlichen Welt ergreift, so vervollkommnete man jetzt die Kunst um der Darstellung willen. Den spätern Malern aber war der religiöse Inhalt nur Vorwand für volle Ent-

faltung ihres Könnens. Die Geistesgeschichte und Philosophie ist seit der Renaissance von dem Erkenntnisideal beherrscht. Daher Ruskin die Renaissancebewegung mit dem Rationalismus identifiziert, für den es weder Mysterium noch Unendlichkeit des Empfindens mehr gibt, dem sich das Rätsel des Daseins in der Grammatik und Algebra enthüllt. Was sich beweisen läßt, läßt sich aber auch erklären. Und haben wir die Welt erst aufgeklärt, dann ergibt sich vernünftiges Handeln, Tugend und Weisheit von selbst. Den Imponderabilien des Daseins glaubte man entrinnen zu können, wenn man sie verneinte. „Der eigentliche Hochmut des Renaissancesystems kommt in der Tendenz zu Formulierungen und Systemen zum Ausdruck. Höchstes Ziel des Philosophen war es, seine Prinzipien einem Gesetzeskodex zu unterwerfen. Die ganze Welt befleißigte sich des Studiums der Verbote. Das Schmieden der Fesseln hallte wieder von Meer zu Meer. Die Gelehrten aller Künste und Wissenschaften setzten sich nieder, um täglich neue Arten Käfige und Handschellen zu erfinden. (St. v. V. III S. 95). Zunge, Witz und Erfindungskraft der menschlichen Rasse schienen ihre höchste und göttlichste Mission in Syntax und Syllogismen gefunden zu haben; in der Perspektive und den fünf Säulenordnungen des Vitruv. Hohe Kunst aber ist weder zu verstehen noch zu schaffen, wo System und Regulative den

Ausschlag geben. Und so war es bei den gewöhnlichen Geistern und dem großen Publikum im 15. und 16. Jahrhundert. Das Genie freilich durchbrach die Dornhecken. Denn trotz der Regeln vom Drama haben wir Shakespeare und trotz der Kunstregulative Tintoretto. Aber anders in der Architektur, denn das war die Kunst der breiten Masse, und von ihren Irrtümern affiziert. Die großen Männer, die ihr Bereich betraten, wie Michel Angelo, fanden den Ausdruck für das beste Teil ihres Geistes in der Skulptur, und machten die Architektur nur zu ihrer Schale. Daher machten Einfaltspinsel und Sophisten aus ihr was sie wollten . . . . Man hat keine Vorstellung von den Nichtigkeiten und Kindereien der Schriftsteller, die mit Hilfe des Vitruv die fünf ‚Ordnungen' wieder einführten, ihre Verhältnisse bestimmten und Rezepte für Erhabenheit und Schönheit verschrieben, die seitdem bis auf diesen Tag befolgt werden, und in unserm Zeitalter vollkommener Maschinen noch weiter gedeihen werden. Gibt es wirklich nur fünf vollkommene Formen von Säulen und Architraven, dann läßt sich eine Steinschneidemaschine so regulieren, daß sie Pfeiler und Friese in verlangter Größe nach den vollkommensten griechischen Mustern herstellt. Auch kann ein Epitom von Vitruv so vereinfacht werden, daß jeder Maurer imstande ist, es aufzuführen, und dann brauchen wir überhaupt keine Architekten mehr. Ist aber

Wahrheit in der Überzeugung, die nur schwach in den Menschen noch glimmt, daß Architektur eine Kunst ist, dann möge das ganze System der fünf Ordnungen und ihrer Proportion ausgefegt und zertreten werden als der eitelste, elendste Betrug, der je auf menschliche Vorurteile gestempelt wurde. Denn, ist das Werk gut, dann ist es keine Kopie noch etwas nach Regeln Entworfnes, sondern ein neues, aus göttlicher Fantasie gebornes Ding. Fünf Ordnungen! Keine Seitenkapelle in jeder gotischen Kathedrale, die nicht fünfzig Ordnungen hätte . . . ."

Vitruv, dessen Lehrbuch über Architektur seit der Renaissance auf Jahrhunderte hinaus eine absolute Geltung gewann, kannte nur römische Bauten und hatte klassische griechische Architektur nie gesehen. Seine Bauordnungen sind römischen Charakters. Auch die Skulpturen, die im 16. Jahrhundert wieder an das Licht der Sonne kamen, waren spätrömische Nachbildungen antiker Kunst, und die klassischen Autoren, von deren grammatikalischen Regeln und Systemen man nun die eignen Gedanken glätten oder beladen ließ, waren Geister spätrömischer Zeit, denen die Götter, die sie anriefen, selbst nichts Lebendiges und Reales mehr waren; nicht einmal mehr lebenskräftige Symbole; vielmehr Allegorien, deren Vorstellung die Pracht und den Luxus des eignen Lebens steigerten. Pseudoreligiöse Vorstellungen mensch-

lich, allzu menschlicher Götter, deren Gelüste und Abenteuer ein Leben darstellten, wie die an örtliche und zeitliche Schranken gebundnen Menschen es sich als Steigerung des eignen Daseins erträumten; denn — sagt Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff — die Götter, die im Gemüt der Menschen als reale Mächte leben, sind ebensowohl Götter des Schmerzes wie der Freude. Giordano Bruno verspottet sie, weil die Liebe sie zum Tier erniedrigte:

Zeus trug als Stier Europen auf dem Rücken,
Und mußte Ledens Huld als Schwan verdienen
. . . .
Doch ich, seit ich der Liebe ward zum Raube,
Zum Gott verwandelt heb ich mich vom Staube.

Das allegorische Spiel mit der Mythologie der Antike übertrug sich auf die Lehren des Christentums. Das eine wurde so wenig geglaubt wie das andre. Der Versuch der Gelehrsamkeit jener Tage, biblische und heidnische Schriftsteller in Einklang zu bringen, hatte mit Religion wenig gemein.

„Es wäre besser gewesen, Diana und Jupiter wirklich anzubeten, als durch das Leben zu gehen, den Namen eines Gottes auf den Lippen, an einen andern denkend, und keinen fürchtend. Tausendmal besser ein Heide, großgesäugt an einem abgetragenen Bekenntnis, als an dem großen Meer der Ewigkeit zu stehen, ohne einen

Gott auf seinen Wellen wandeln zu sehen, ohne eine himmlische Welt an seinem Horizont zu erblicken ....“*

Der Renaissancekultur des Intellekts stellt Ruskin die Gotik als Kultur des ursprünglichen Empfindens gegenüber.

Gothic is a spirit — not science. Was er unter ihrer Wiedergeburt verstand, war nicht eine Nachahmung architektonischer Formen allein, vielmehr die Wiedergeburt einer gotisch-germanischen Kultur, die sich in bewußten Gegensatz stellt zu allen nicht auf volkstümlichem Boden erwachsenen Lebensformen. Auch unter gotischer Architektur verstand er nur den Gegensatz zu klassischen Formen. Romanisch, lombardisch, byzantinisch rechnet er im weitesten Umfang zur Gotik. Wohl stand unter den Errungenschaften der Kreuzzüge für die westliche Welt der künstlerische Einfluß auf die Architektur obenan. Der arabische Spitzbogen trat an Stelle des römischen Rundbogens. Doch beruhte dies nicht auf Entlehnung fremder Formen. Es war nur die Wirkung eines dem lombardisch-romanischen verwandten Stils, dessen Leichtigkeit den Anstoß zu neuer Formenbildung gab. Und doch war der Wandel erstaunlich. Als der Spitzbogen sich siegreich behauptete, war eine neue Kunst geboren, die nicht auf die Architektur beschränkt blieb. In der Malerei kam sie zum

* Steine von Venedig.

Ausdruck in den beiden großen Realisten Giotto in Italien, Van Eyck in Flandern. Allerorten sproßte reiches, ursprüngliches Leben auf allen Gebieten. Denn bei aller Gebundenheit und Enge war jene Zeit in ihren führenden Geistern von dem Glauben an die Wahrheit unmittelbaren persönlichen Erlebens bestimmt. Der heilige Franziskus ist sein Bahnbrecher auf religiösem Gebiet, und Dante verleiht seiner Anschauungs- und Gefühlswelt unsterbliche Form. Wie Chaucer in England, waren es in Deutschland die Minnesänger, in Frankreich die Troubadours, in deren Gesängen das neue Leben Ausdruck gewann. Fast jedes Dorf brachte einen Maler hervor, zum mindesten einen Holzschneider. Denn auch das Handwerk war damals Kunst, und aus ihm ging hie und da der Stern eines großen Künstlers auf. Zu allem Großen, das die europäische Kultur befruchtet hat, entdeckt Ruskin die Keime im 13. Jahrhundert. H. S. Chamberlain ist derselben Ansicht, weil das germanische Element damals das Geistesleben Italiens bestimmt habe. Ruskin bekämpft das Wesen der Spätrenaissance, weil sie das Eigenleben der jungen aufstrebenden Völker in die Formen fremder Geistesart und einer unter anderen Bedingungen erwachsenen Kultur einzwängte. Palladio, der Wiedererwecker spätrömischer Architektur, in dessen Bewunderung sich Goethe und nach ihm Jacob Burckhardt nicht überbieten lassen,

nennt er den größten Stilverderber, den seelenlosen Philologen der Architektur. Goethe erwähnt den Dom von San Marco nur beiläufig, und Burckhardt charakterisiert ihn als vor Alter kindisch gewordene Kunst. Schroffer können sich die Gegensätze nicht gegenüberstehen, als wenn Ruskin darin das erste Aufleuchten des modernen Geistes erblickt, der mit Übergehung des römischen Elements die unmittelbare Verschmelzung arabisch-byzantinischer und germanisch-gotischer Elemente repräsentiert; und William Morris den byzantinisch-gotischen Stil als wahre Renaissance bezeichnet, „deren leben-erweckender und -gestaltender Ursprung trotz aller Forschung im Dunkel bleibe". Von der Romantik ist in England wie in Deutschland die Wiedergeburt der Gotik ausgegangen. Über ihren Ursprung war man hüben wie drüben derselben Meinung. Friedrich Schlegel nennt die Bezeichnung gotische Architektur zutreffender als germanische, weil das Abendland und das römische Reich erst durch die Goten germanisiert worden seien. Die ersten rohen Anfänge und Elemente dieser Kunst bezeichnet er als neugriechisch oder neurömisch; doch sei die byzantinische Architektur keineswegs mehr zum griechischen Altertum zu rechnen, sondern gehöre der neuen Ordnung der Dinge an. Das Besondre, zu dem dieser Stil sich entwickelt habe, stamme eher aus germanischer Wurzel. Das sei der Charakterzug kühnster Fan-

tasie, durch die er sich erst zu voller Eigenart entwickelt habe.*

William Morris bezeichnet die Gotik darum schlechtweg als moderne Architektur, die ins Leben trat, als das römische Reich erlahmte, die jungen germanischen Völker zu sich selbst erwachten und mit seiner Tyrannei auch die Fesseln übernommener Kunstformen abschüttelten. „Der mächtige Impuls, den diese Sehnsucht erzeugte, einen neuen Ausdruck ihrer Gedanken zu finden, schuf diese wunderbare Kunst, reich an Möglichkeiten und Hoffnungen, in der einzigen Form, welche die Kunst damals finden konnte — der Architektur.“ Er bezeichnet ihren ersten Flügelschlag als gotischen oder modernen Geist, in demselben Sinne wie H. St. Chamberlain den ersten Atemzug jener Zeit als die beginnende Herrschaft germanischen Geistes preist. „Niemals bis hin zu dem Tod oder Todesschlaf der sogenannten Renaissance hat sie ihres Ursprungs vergessen.“ **

Die Romantik mit ihren vielverzweigten Tendenzen war im letzten Grunde ein Zurückgreifen auf das im Leben und Werden der Völker Ursprüngliche. Wo das Eigenleben pulsierte, in seiner Stärke sich selbst ein Wunder, suchte man neu erwachter Sehnsucht Erfüllung. Hierhin flüchtete man, heraus aus den Verallgemeinerungen und Plattheiten

---

* Friedrich Schlegel, Ideen zur Christl. Kunst. 1805.
** William Morris, *Lectures on Art.* S. 131.

der Aufklärung. In der deutschen Romantik tasten sich diese Tendenzen in eine Vergangenheit zurück, in der die Volksseele sich in der mythologischen Anschauung der Welt bewußt wird. Die Geschichte taucht auf aus Mären und Sagen. Das Mittelalter wird zu einem Schauplatz seltsamer Begebenheiten, die der Wirklichkeit entrückt sind. Oft erscheinen die Gestalten ihrer Dichtung um so vollkommener, je völliger sie außerhalb des Lebens stehen. Wunderbare Märchenwelt nahm den Sinn gefangen, Mystik und Fantastik entfalteten ihre Blüten, und die Atmosphäre der Poesie erschien, je unwirklicher, um so bedeutsamer und wahrscheinlicher. Die englische Romantik war zugleich ins Leben getreten mit der exakten Naturwissenschaft und dem Naturalismus. Erst die jüngere Generation versenkte sich in geheimnisumwobene, sagengraue Träume. Wordsworth kann sich nicht genug tun im Widerspiegeln der Naturwahrheit. Aber seinem Naturalismus lag nichts ferner, als die Natur nachzuahmen. Seine Einbildungskraft lieh ihr neue Farben und offenbarte die ihr immanente Poesie. Ihrer Stimmung lieh er Worte. Walter Scott vertieft sich in die Geschichte des Mittelalters, aber seine Gestalten haben festen Boden unter den Füßen. Sie sind die Konzeption eines Geistes, dem die geschichtlich-psychologischen Verkettungen jener Zeit offen dalagen. Immer fließt die Stimmung der Handlung aus einer fast exakten Terrain-

kenntnis. In dem Gefühl der englischen Romantik für Natur, ihrer Schönheit und Symbolik pulsierte ein unbeirrbarer Instinkt für die Wirklichkeit. Beides bildet Kette und Einschlag in Ruskins Kunstauffassung. Bloße Nachahmung der Natur ist ihm schmähliche Entweihung. Denn die Gewalt der Naturschönheit ist jenseit der Möglichkeit nachgeahmt zu werden. Nur der Eindruck, den die Natur auf den Künstler gemacht hat, verleiht dem Kunstwerk Leben. Andrerseits ist nichts in der Natur zu gering, um nicht einen Vorwurf künstlerischer Darstellung zu bilden. Nichts zitiert er so häufig und mit so steter Bewunderung, als Walter Scotts Aufmerken auf landschaftliche Einzelzüge. Wie er in den Ruinen von Melrose bemerke, daß ihre Kapitäle frei nach den dort heimischen Blumen stilisiert seien:

No herb nor flower glistened there,
But was carved in the cloister arches fair.

In der deutschen Romantik war das Wort geprägt worden: Architektur ist gefrorene Musik. Ruskins Wirklichkeitssinn wäre diese lediglich geistreiche Deutung unmöglich gewesen. In strengem Aufbau und Gliederung hat er die Grundzüge der Romantik auf die Gesetze der Architektur übertragen. Daraus ergab sich ihm die Tatsache, daß ihre Erscheinungsformen eine Welt für sich bilden, die ihren eigenen Gesetzen folgen. Daß ihre Wirk-

lichkeiten aber auch Ausdruck geistiger Wahrheiten seien, deren Bedeutung nachzugehen ebenso wichtig, wie die Erkenntnis ihrer technischen Notwendigkeiten.

Architektur ist ihm das weithin sichtbare Denkmal, das sich die Völker selbst gesetzt haben. Es trägt die unverkennbaren Züge ihres eigentlichen Wesens. Ihr Hoffen, Glauben, Lieben und Hassen prägt sich dem Stein unmittelbarer auf, als geschriebenen historischen Dokumenten. Architektur ist ein Kompendium der Geschichte, deren Züge zu entziffern lohnender ist, als das Umherstöbern in trockenen, verstaubten Annalen. Denn in ihr wird die Vergangenheit ganzer Geschlechter lebendige Anschauung. Die Geschichte ist kalt, ihre Vorstellungen leblos, mit dem verglichen, was ein lebendiges Volk in den Stein geschrieben, der es überdauert. Nur zweierlei vermag über der Menschen Vergänglichkeit zu triumphieren: ihre Poesie und Architektur; diese aber umfaßt jene, und ist machtvoller in ihrer Wirklichkeit.

Das einheitlichste seiner Werke über Kunst, „Die sieben Leuchter der Baukunst“, erläutert deren Grundzüge aus den geschichtlichen Voraussetzungen und technischen Bedingungen, die sie innerlich und äußerlich zu Entfaltung, zu Blüte und Verfall geführt haben. Das Werk zeigt die Meßschnur des Fachmannes in den Händen des Poeten. Doch ist es weder ein Kompendium an Fachwissen noch

ein poetischer Hymnus auf die Kunst. Subtil konkretes Wissen, künstlerisches Schauen, eindringendstes Empfinden ewiger Schönheitsgesetze, und der Grundtatsachen des sittlichen Lebens, abstrakte Erkenntnis praktischer Normen verschmilzt sich zu neuen Kunstanschauungen.

Das Streben nach Wahrheit*, Macht, Schönheit und Leben umfaßt die höchsten Triebkräfte des Menschen, die sich in freiwilligem Opfer und Gehorsam der Gesetzmäßigkeit des Daseins gegenüber vollenden. Wie sie auf allen Gebieten die Vorbedingung höchster Entfaltung sind, so besonders in der Architektur. Denn sie ist das Mittel, allen höchsten menschlichen Impulsen Ausdruck zu verleihen.

Hat man den Dogmatismus des ersten Abschnitts überwunden, dann steht man unter dem Zauber des Werkes. Wie Orgelklang zieht eine majestätische Grundstimmung hindurch. Einer Bachschen Fuge vergleichbar, wo eine Stimme die andre ablöst und alle einzeln vernehmlich bleiben, auch wo sie sich zu vollen Klängen verschlingen. Die religiösen, ästhetischen und ethischen Anschauungen bleiben durchsichtig und scharf umrissen. Aber sie steigern einander in ihrer Verschmelzung zu immer vollerem Wert. Ruskin spricht von Gebäuden, deren Eindruck auf der Schwere und Masse ihrer Silhouette beruht,

* Die sieben Leuchter der Baukunst.

„auf jenem Zyklopengeist, der in Steinen träumt und mit Schattenmassen koloriert“. Er fordert, daß der Architekt ein Bauwerk entwerfe, als ob er Hitze und Kälte wirklich empfände. „Er soll die Schatten tief legen, wie man in baumloser Ebene Brunnen gräbt .... Sein Licht muß so stark sein, daß das Zwielicht es nicht verzehren, und sein Schatten so tief, daß die Mittagssonne ihn nicht austrinken kann.“
Die Bilder bezeugen hier besonders die Notwendigkeit organischen Lebens in der Baukunst und suggerieren die tiefsten Bedingungen geistigen Wachstums. Das Entstehen des gotischen Fensters klingt wie eine Märe, die aus der Anschaulichkeit seiner Sprache emporwächst wie das Kunstwerk aus dem Gestein, und sich wie dieses dem Lichte vermählt. Er unterscheidet die Impression, die der Architektur menschliches Können einprägt, von der, die ihr das Gleichnis der Natur verleiht. Und welche Ähnlichkeiten entdeckt sein Auge zwischen den Formen der Kristallisation des Gesteins und künstlerischer Ornamentik, wie eindringend verschmilzt er beider Gesetze. Und überall waltet Einheit in der Fülle — eine Einheit, die keine Schranken niederreißt, sie nur endlos erweitert und den Ansturm der Gedanken leicht und spielend verteilt.
An den „Steinen von Venedig“ steigt vor uns auf die Entwicklung der Architektur als solcher,

nach Konstruktion und Ornamentik. Wir werden in ihren Organismus eingeführt. An dem Legen der Fundamente in die Tiefe, dem Emporwachsen der Mauern begreift man, daß alle bauliche Konstruktion auf so unverrückbaren Gesetzen beruht, wie die der Natur. Je tiefer man sie erfaßt, um so unabänderlicher stehen sie da in ihrer Einheit. Ihre Notwendigkeiten werden nicht als trockene Exempel aufgezählt, sondern gewinnen Leben im Anschluß an die Gesetze des Raumes; in ihrer Abhängigkeit von praktischen Zwecken, in ihrer Übereinstimmung mit den Grundgesetzen der Baukunst aller Zeiten. Und weiter stellt er sie in Beziehung zur geschichtlichen Entwicklung, namentlich der physionomischen Züge der Nationen, und aller Kräfte, Triebe, Tendenzen dieser Beziehungen in ihrer Wechselwirkung. Er veranschaulicht die Instinkte, die den Menschen mit derselben Notwendigkeit wie die Bienen und die Ameisen zur Erkenntnis architektonischer Gesetze geführt haben. Er weist nach, wie der Mensch sie aus Anschauung des Universums gewonnen hat. Er bezeugt dasselbe Verständnis für den Wert des Materials, wie für das geschichtliche Werden eines Stils. Er erläutert die verschiedene Wirkung der Architektur in dieser oder jener Landschaft. Bei den strukturalen und ornamentalen Notwendigkeiten wertet er die Gefühlsweise der Architekten und Bauleute so hoch, daß er aus der Darstellung ihrer Sym-

bolik die Denkweise der Venezianer und ihre Stellung zu bestimmten Grundwahrheiten herausliest. An der Gründung Venedigs, seinem Wachsen, Blühen und Verfall stellt er architektonische Prinzipien auf, die rückwärts weisen bis auf die Uranfänge der Baukunst, und vorwärts in eine Zukunft, wo germanische Eigenart wirtschaftlich gesund, sozialpolitisch erstarkt, künstlerisch zu sich selbst erwacht sein wird, um in eigner selbständiger Kunst den Ausdruck ihres Wesens zurückzugewinnen, wie sie ihn in der gotischen Architektur geschaffen hatte.

England und Schottland sind reich an Baudenkmalen nationaler Kunst. Jahrhundertelang hat sich die Gotik dort ununterbrochen weiter entwickelt bis sie auch hier an dem Überreichtum ihrer Formen entartete, und die Renaissance mit ihrem Zurückgreifen auf klassische Vorbilder eine neue Kunstentwicklung herbeiführte. Der Palladiostil beherrschte völlig die Architektur des 17. Jahrhunderts in England, konnte aber in Schottland nicht heimisch werden, wo man auch in der Poesie an der volkstümlichen Tradition festhielt. Da brachten Revett und Stuart die ersten Bruchteile griechischer Bauwerke an das Tageslicht, und führten damit in ganz Europa eine neue Entwicklung der Architektur herbei: den Klassizismus oder Neuhellenismus.

Schinkel stilisierte die neue Wache und das alte

Museum in Berlin nach griechischen Tempeln, neben deren stiller Größe der nach überladenen Vorbildern der Spätrenaissance errichtete neue Dom trotz seiner gewaltigen Dimensionen zusammenschrumpft.
Hand in Hand damit ging das Erwachen des Romantizismus mit seiner Begeisterung für das Mittelalter, die zur Wiederaufnahme der gotischen Architektur führte. In England war der Architekt Pugin von der Renaissancearchitektur zu den vereinfachten Formen des Neuhellenismus gelangt, fand aber erst in der Gotik die Formen, in denen sich sein Genie voll aussprechen konnte. Die Neugotik, die er namentlich im Kirchenbau ins Leben rief, hat zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine herrliche Blütezeit in England erlebt. Eine Wiedergeburt reiner Gotik schien dort zunächst möglich, da ihre Formen an Kathedralen und Profanbauten jahrhundertelang unversehrt geblieben, vielen Städten heut noch ihren ausgesprochenen Charakter verleihen.
Welch wunderliche Bündnisse Klassizismus und Romantizismus, die Liebe zum Hellenen- und Germanentum damals in Deutschland eingingen, veranschaulicht die Walhalla bei Regensburg. König Ludwig errichtet dem Germanentum eine Ruhmeshalle. In den Giebelfeldern des dorischen Prachtbaues — Darstellungen der Schlacht im Teutoburger Walde und bei Leipzig, in strenger Nach-

ahmung der Antike. Im Innern nehmen die nordischen Götter alles was groß und bedeutsam aus germanischen Stämmen erwachsen, in ihre Unsterblichkeit auf. Und die Stätte nahe den Blachfeldern, wo die Geister der Helden am längsten noch nachts durch die Lüfte fuhren, ist eine getreue Nachbildung der — Akropolis! Aus Eichenwaldungen erhebt sich auf steilem Vorsprung weiß schimmernd aus heimischem Marmor der hellenische Prachtbau, und sieht fremd hinüber nach Regensburg, einer Hochburg deutscher Gotik, die sich hier in unzerstörter Kraft und Besonderheit entfaltet und erhalten hat. Aus engen Gassen ragen hohe Giebelhäuser alter Geschlechter. Die zu reicher Pracht entfaltete Gotik des Domes; die Schottenkirche mit der uralten Ornamentik lombardischer Jagdszenen. Man sollte meinen, wessen Auge das Charakterbild dieser Stadt erschaut, wessen Herrschaft sich über sie erstreckt, und wer nun den Gedanken faßt, dort „einen Tempel deutscher Ehren“ zu errichten, habe notgedrungen die Walhalla in einen gotischen Bau wandeln müssen. Das Gefühl für die Formensprache der Dinge war nicht mehr lebendig.

Goethe, der noch lebte, als der Grundstein zur hellenischen Walhalla gelegt wurde, war denselben Weg gegangen. Nicht allein in seiner Auffassung von bildender Kunst. Die volkstümlichsten seiner späten Werke, Hermann und Dorothea und Reineke

Fuchs, waren in ein der deutschen Sprache fremdes, antikes Versmaß gefaßt. Um wieviel eindringlicher würden sie zu uns reden in Fausts zwanglosen Rhythmen!

Zwar hatte er die Bestrebungen der Brüder Boisserée zur Wiedergeburt der deutschen Baukunst freundlichst begrüßt. Aber doch lag leise Ironie in den Worten: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle." Goethe stand damals unter dem Zauber alles Römischen, das er fast als Gegensatz zum Griechischen empfand. Er meinte schon einmal in Rom in einem früheren Dasein unter Hadrian gelebt zu haben.* Daher blieb er der Wiedergeburt der Gotik gegenüber kühl, mit jenem Rausch der Begeisterung verglichen, der ihn als Jüngling angesichts des Straßburger Münsters zu den Dithyramben fortgerissen hatte: „Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte .... Eure [klassischen] Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie zum Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seelen unterdrücken müssen .... Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhobenen, weitverbreiteten

* Sulpiz Boisserées Tagebücher.

Baume Gottes .... Laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig."*

Es erscheint als wundersames Phänomen der Geistesgeschichte, wie der Genius der Gotik, an dem sich die Begeisterung des jungen Goethe entzündet, Ruskin die gleiche Ideenwelt offenbart hat. Wie er, ohne Goethes Ausführungen zu kennen, fast in denselben Worten dieselben Gedanken ausspricht, aber die Möglichkeiten, die bei Goethe im Keim verschlossen bleiben, in vielverzweigter Herrlichkeit hervorbrechen läßt. Ist der erste Vorzug der Gotik das Charakteristische ihrer Formen, so beruhen ihre unendlichen Entwicklungsmöglichkeiten auf ihrer Unvollkommenheit.

„Voll Ehrfurcht stehen wir neben dem, der mit rauher Kraft und raschem Hieb eine ungeschlachte Beseelung aus den Felsen schlägt, die er aus mosigem Heideland holt und in nebliger Luft zu ehernen Strebepfeilern und schroffen Mauern auf-

* Goethe, An die deutsche Baukunst.

einander türmt, aus dem Instinkt einer Einbildungskraft heraus, so wild und willkürlich wie nordische Meere. Schöpfungen wunderlicher Formen und starrer Glieder, aber voll wölfischen Leben; heftig wie die Stürme, die sie umtoben und wechselnd wie die Wolken, die sie beschatten . . . . dieser Charakterzug nordischer Architektur ist ihr wesentlicher Vorzug. Das ungestüme Denken und die rohe Ausführung; diese Gebirgsbrüderschaft von Dom und Alpe . . . . diese Sprache von Menschen starken Geistes, die keine reiche Frucht aus der Erde gewonnen, sondern ihr Brot aus dem Fels brechen mußten und den Wald spalten, um Feuer zu holen, und selbst in dem, was sie mit Wonne taten, etwas offenbarten von Härte der Herzen und Hände, die wuchs, als sie die Axt schwangen und den Pflug führten . . . . Daher jene besondre Energie in der Gotik, die auch der Bewegung Spannkraft gibt und dem Widerstande Schroffheit; durch die der heftigste Blitz sich nicht rundet sondern gabelt, der stärkste Eichenzweig nicht elastisch, sondern knorrig wird, und die ebensowohl in der Lanze flimmert wie in dem Eiszapfen glitzert . . . . Egyptens und Hellas' Bauten beruhen auf der eignen Schwere. Stein auf Stein. Den gotischen Bogen aber hält eine Starrheit, die dem Knochenbau und den Baumfibern entspricht. Elastische Spannung und Kraftübertragung von Teil zu Teil . . . . Das egyptische und griechische

Ornament ist entweder Gravierung der Oberfläche, als wäre sie auf die Mauer gestempelt, oder die umrahmenden Linien sind fließend und geschmeidig, ohne eigene Energie. Das gotische Ornament aber streckt sich in stachlicher Unabhängigkeit und frostiger Strenge hervor, springt in schroffen Zacken heraus und erfriert zu Zinnen. Hier hervorgrinsend als Ungeheuer, dort ausschlagend in Blüten; hier sich verstrickend zu Zweigen, dornig, bucklig und borstig, oder verschlungen zu Formen nervöser Unrast; dort in lieblichster Anmut, nie lässig, immer lebendig blühend, und wo es irrt — aus Schroffheit. Den Fleiß der nordischen Rasse verstärkt die Kälte des Klimas zu schroffer Energie, im Gegensatz zur Lässigkeit des Südens — soviel Feuer sie auch durchglühen mag — selbst Lava fließt lässig. Ebenso die Freude an Kälte, die die Völker jenseit der Alpen nicht begreifen. Aber die Goten (ich meine Engländer, Franzosen, Deutsche und Skandinavier) freuen sich ebenso an den Weihnachtslichtern wie am Sonnenschein, und gewinnen Kraft und Gesundheit auf den Eisflächen des Winters wie den Wiesen des Frühlings .... Wir suchen nicht wie die Skulptur des Südens, nur Laub in zarter Weichheit auszudrücken, durch laue Winde und Sonnenglut zu Üppigkeit entfaltet. Wir verweilen bei der herben, düstern Beseelung von Pflanzen, die wenig Güte erfahren von Himmel und Erde, deren höchstes Ringen

vom Frost verzehrt, deren leuchtendste Knospen der Schnee begräbt. . . ."
„Das Bauwerk guter Gotik sieht aus, als sei es von starken Männern errichtet; es hat jene Rauheit, Weite und Größe, die sich hie und da der auserlesenen Zartheit eint, die immer die eigenhändige Unterschrift der großen Vision ist, und das starke Können der Männer charakterisiert, deren Blick weiter reicht als ihr Werk, und die hie und da etwas wie Verachtung davor empfinden. . . ."
„Vielleicht ist es das bewundernswerteste der gotischen Schulen, daß sie die Arbeit untergeordneter Geister aufnahmen und durch jeden Strich unvollkommener Einzelteile, ein prachtvolles und unantastbares Ganze errichteten . . . . Denn das Beste im Werkmann kann sich nur im Verein mit vielen Irrtümern offenbaren. Macht euch das klar. Ihr könnt ihm in kürzester Zeit beibringen, eine gerade Linie zu ziehen, eine andre auszuhauen, oder eine Kurve zu meißeln und zwar mit äußerster Präzision. Sein Werk kann in seiner Art vollendet sein. Sobald er aber über diese Formen nachdenken und überlegen soll, ob er nicht selbst bessere erfinden kann — zögert er; er wird unsicher in der Ausführung; er denkt, und zwar zehnmal falsch. Zehnmal macht er Versehen bei dem ersten Strich, den er als denkendes Wesen ausführt. Und doch habt ihr ihn nun zum Men-

schen gemacht, denn vorher war er eine Maschine...
Wollt ihr ihn aber zum Menschen machen, dann
könnt ihr ihn nicht als Werkzeug benutzen. So-
bald er aber selbständig produzieren will, sobald
ist die maschinenmäßige Akkuratesse seiner Ar-
beit zu Ende. Seine volle Rauheit, sein Stumpf-
sinn wird offenbar, aber seine volle Majestät,
deren Hoheit wir nur ermessen, wenn Wolken sie
verschleiern . . . ."

„Und dann betrachte die Fassaden der alten Dome,
wo du so oft gelächelt hast über die fantastische
Unwissenheit der alten Bildhauer. Prüfe wieder-
holt die häßlichen Kobolde und formlosen Unge-
heuer, die herben Statuen, ohne Anatomie und
Bewegung. Aber spotte nicht. Denn sie sind
Zeichen des Lebens und der Freiheit jedes Ar-
beiters, der den Stein gemeißelt; ihrer Freiheit
des Denkens, ihres Ranges auf der Stufenleiter
des Seins, wie keine Gesetze, keine Freibriefe,
keine Almosen gewähren können." *

In den besten Zeiten der Gotik führt jeder Archi-
tekt ein großes Bauwerk, daß ihm sein Vorgänger
unvollendet hinterlassen, auf seine Weise weiter.
So wird es die Schöpfung vieler aufeinander fol-
gender Geschlechter. Daher die Mannigfaltigkeit der
Gestaltungen in demselben Gebäude, die, sofern die
neuen Formen aus den Grundformen herauswachsen,
nie den Eindruck organischer Einheit aufheben:

* Steine von Venedig II, Kap. VI.

„Die gotische Architektur hat acht Jahrhunderte bedurft, um zu reifen. Sie hat ihr technisches Können durch die ununterbrochene Erbschaft traditioneller Methoden erreicht. Von ihrem Gipfel, der Sainte Chapelle, versank sie allmählich in vier Jahrhunderten in glänzenden Verfall. Seit zweihundert Jahren liegt sie tot — und mehr noch, begraben — und noch mehr — vergessen. Glaubt ihr, sie sei aus Retorten und Laboratorien wieder zu erwecken? Eine Wiedergeburt derart vollzieht sich nicht von heut auf morgen. Dazu bedarf es Männer, die den Instinkt ihres Handwerks durch viele Generationen geerbt haben ....“*

Hier ist es, wo „Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt“.

Die Forderung, bei dem Ausbau des Kölner Domes, die mittelalterlichen Bauhütten wieder ins Leben zu rufen, war von Sulpiz Boisserée nicht nur erhoben, sondern auch verwirklicht worden. Dabei übersah man aber, daß schöpferisches Können sich nicht von heut auf morgen erwerben läßt, wie es auf dem Höhepunkt gotischer Architektur selbstverständlich erschien. Ist es doch ein moderner Trugschluß, die Baukunst von den andern Künsten zu isolieren. Ihre Blüte stand von jeher mit deren Blüte in Verbindung. Für die Bildhauerarbeit an den Domen wurden die Steinmetzen besonders vorgebildet. Der Werk-

* Vgl. The Oxford Museum, by Acland & Ruskin, S. 70.

meister war zugleich Schöpfer der Skulpturen am Portal und an der Fassade. Es wurde vorausgesetzt, daß er ebensowohl Gestalten bilden konnte wie Winkel messen und Krümmungen meißeln. Ihm war die Ausführung und Anordnung der Ornamentik übertragen. Die Werkleute der Bauhütten teilten sich in zwei Gruppen, in Steinsetzer und Steinmetzen, und was an Talent zu selbständigem Schaffen vorhanden war, kam zur Geltung. Die Kapitäle waren Ausdruck ihrer Fantasie. Der suggestive Eindruck der alten Bauten beruht auf dem Leben der einzelnen, das darin pulsiert. Dies hat Ruskin zu der Erkenntnis geführt, daß auch in die Architektur das persönliche Empfinden der Bauleute einströmen muß, sofern sie lebendige Kunst ist, selbst auf Kosten unvollkommener Ausführung. Denn Architektur ist die Kunst der Gesamtheit, und lebendig nur, soweit sie das persönliche Empfinden der Gesamtheit zum Ausdruck bringt.

Was Ruskin fast in Gegensatz stellt zu der Wiedererweckung gotischer Baukunst in Deutschland, ist das starke Geltendmachen der künstlerischen Ausführung. Denn sein Verständnis, seine Liebe zur Architektur, war an eigener künstlerischer Betätigung erwacht. Und das Primäre in unserer Erkenntnis bestimmt allemal ihre Intensität. Dies Moment tritt zurück bei den Bahnbrechern der Gotik in Deutschland. Ihre Begeisterung galt vor-

zugsweise der Idee. Hatte sie sich auch entzündet an der wiedergewonnenen Erkenntnis, welche Schätze man in der Kunst der heimischen Vergangenheit besaß: immer war es die Idee, welche die altdeutschen und flandrischen Gemälde repräsentierten, was zu ihrer Erhaltung und Sammlung alle Kräfte in Bewegung setzte. Ebenso in der Architektur. Man hielt es nicht nur für eine Schmach, die herrlichen Fragmente des Kölner Doms dem Verfall zu überlassen, man entflammte sich für die Idee, ihn als Denkmal germanischen Geistes zu vollenden. Dazu schien es zu genügen, die wiederaufgefundenen Pläne der alten Meister in Stein zu übertragen und die Ornamentik dem Vorhandenen anzupassen. Wie die Maler damals nicht Bilder, sondern Ideen malen wollten, wie Cornelius z. B. für die Welt der Farbe keine Sinne besaß, so fehlte jenen Männern historischer Erkenntnis das feine Empfindungsvermögen des Auges. Sie wußten nicht, daß Gotik lebendige Form sei, die sich vielleicht organisch zu neuer Blüte entwickeln könne, nicht aber auf Geheiß und durch Begeisterung für die Formen der Vergangenheit als solcher, künstlich erzeugen lasse. Wenn man in Sulpiz Boisserées Lebensbild verfolgt, mit welcher Energie, Opfermut und Hingabe er auf sein großes Ziel hingearbeitet hat, wie er alle Schwierigkeiten, die sich ihm entgegentürmten, überwunden, dann überkommt einen tiefste Be-

wunderung dieser schlichten Größe. Aber das Werk, wie es heute dasteht, verkündet dem, der Augen hat zu sehen, vernehmlich genug, daß ein auf Nachahmung beruhendes Werk niemals lebendige Kunst ist. Die Fragmente des Kölner Domes, der fast elementare Ausdruck einer von gewaltigen Geistesströmungen gährenden Zeit, von der ein ganzes Volk ergriffen war, verhalten sich zu den Ergänzungen einer eklektischen Epoche, wie das Fragment eines gotischen gewaltigen Volksepos, das aus dem Sturm und Drang unwiederbringlicher Leidenschaften geboren ist, zu den Ergänzungen einer von philologischen Sprachforschern eingesetzten Kommission von Sachverständigen. Und im Innern derselbe Eindruck. Die lauten Farben der neuen Fenster schmerzen das Auge, das sich gesättigt hat an dem geheimnisvollen Funkeln der Edelfarben der alten „Glasgewirke".

Ruskin ist bloße Nachahmung in der Architektur ebensowenig Kunst wie in Malerei und Plastik. So wenig jemand ein Gemälde Tizians, eine Statue Michel Angelos vollenden kann, so wenig läßt sich ein Bauwerk vergangener Zeiten vollenden. Die sogenannte Restauration ist ihm die schlimmste Art der Zerstörung.

„Große Kunst, ob sie sich in Worten, Farben, Stein ausdrücke, wiederholt nicht fort und fort dasselbe. Der Wert der Architektur, wie jeder andern Kunst, besteht in

dem Neuen, das sie ausspricht; sich zu wiederholen ist für das Genie nicht charakteristischer in Marmor als in Druckerscwärze . . . Nichts ist ein Werk großer Kunst, das Regeln und Muster hervorbringen könnten. Genau so weit wie Architektur nach angelernten Regeln arbeitet, ist sie nicht Kunst, sondern Fabrikation, und es ist weniger vernunftgemäß, weil leichter, Kapitäle und Gesimse nach Phidias zu kopieren und uns Architekten zu nennen, als Häupter und Hände nach Tizian und uns Maler zu nennen . . . .“ (St. v. V. II, Kap. VI.) Die sogenannte Restauration ist ihm die schlimmste Art der Zerstörung. Denn das Leben des Ganzen beruht auf dem Geist, den Hand und Auge des Werkmanns ausgeströmt hat. „Eine neue Zeit, ein neuer Geist —: das ergibt ein neues Gebäude. Der Geist des toten Werkmanns läßt sich nicht heraufbeschwören und befehlen, andrer Hände und Gedanken zu leiten. Und unmittelbare Nachahmung ist greifbar unmöglich. Wie läßt sich eine Fläche kopieren, die einen halben Zoll tief verwittert ist? Die Vollendung der Arbeit lag gerade in dem halben Zoll, der einstmals gewesen. Suchst du dies Entschwundene zu kopieren, so tust du es nach eignem Ermessen; kopierst du, was noch übrig, ist das neue Werk dann besser als das alte? Denn darin lebte doch noch

etwas, eine mystische Suggestion dessen, was es gewesen und was nun dahin ist. Irgend eine Süße — in den weichen Linien, die Sonne und Regen ausgewirkt. Davon läßt sich nichts in die brutale Härte der neuen Skulptur übertragen. Darum ist Restauration von Anfang bis zu Ende eine Lüge. .... Und nicht der rohe Meißelhieb, nicht der stumpfe Hieb ist notwendig schlecht; aber der fühllose Hieb —; der Anschein, daß alles gleichmäßig getan worden, — die allgemeine Glätte herzloser Mühe ... Kälte wird an vollendeter Arbeit am ersten sichtbar. Die Menschen sind kühl und müde dabei geworden. Wenn man glaubt, Vollendung durch glätten und abrunden zu erzielen, mit Hilfe von Schmirgelpapier, dann tut man besser, die Aufgabe von Anfang an der Drechselmaschine zu übertragen." (Sieben Leuchter der Baukunst.) Ruskins Protest gegen die Wiederherstellung verfallener Bauten, dem dies Zitat entnommen ist, hat in England nachhaltigen Einfluß gewonnen und auch in Deutschland starken Widerhall gefunden. Er kündet sich z. B. in der Protestbewegung gegen den Wiederaufbau des Heidelberger Schlosses.

„..... Was die Ausführung aber erst zur Kunst macht, die wahre Vollendung ist einfach die volle Ausführung der beabsichtigten Impression; und hohe Vollendung die Ausführung einer wohl beabsichtigten und lebendigen Impression, und wird eher durch rohe als feine Behandlung erreicht ...."

„Denn Skulptur ist ja nicht nur das bloße Meißeln einer Form in Stein; es ist das Meißeln ihrer Wirkung. Sehr oft wäre die wahre Form in Marmor unkenntlich. Der Bildhauer muß mit seinem Meißel malen. Die Hälfte seiner Schläge sollen nicht verwirklichen, sondern die Form lebendig machen: sie bringen Licht und Schatten hervor, Erhöhungen und Vertiefungen — nicht um sie tatsächlich darzustellen, sondern eine lichte Linie, einen dunkeln Punkt zu gewinnen ....“*
Alle Bildhauerarbeit war im Mittelalter nach Entwurf und Ausführung eine selbständige Leistung des einzelnen Werkmannes. An dem Leben der Figuren des Bauwerks kann man das persönliche Schaffen von Menschen erkennen, die mit voller Seele bei ihrer Arbeit waren.
„Denn hier ist ein Punkt, an dem sie mit Wonne verweilt, dort haben sie ihre höchste Kraft eingesetzt. An anderen Stellen haben sie sich nicht aufgehalten. Hier ist ihr Meißel schwer niedergefallen, dort leicht oder zaghaft. ... Wer Architektur liebt, dem ist das Leben und die Betonung der Hand — alles. Die Wirkung derselben Zeichnung, die eine fühllose Hand oder Maschine ausgeführt, verhält sich dazu wie die Melodie, die eine Drehorgel ableiert, zu der beseelten Kantilene der Geige.“*
Architektur als Kunst kann daher nur aus der

* Die sieben Leuchter der Baukunst.

Handarbeit des Einzelnen erwachsen, dessen persönliche Anschauung, Empfindung und Leistung aufgenommen wird in den Gesamtwillen, und weil solche Arbeit keine Fabrikware, sondern Ausfluß einer lebendigen Seele ist, in dem Gesamtorganismus des Kunstwerks steigt und fällt wie der Lebenssaft im Baum. So stehen hier nicht nur technisches Vermögen und geistige Bedeutung in Wechselwirkung, so eng verbunden wie Leib und Seele; die technischen und geistigen Werte erscheinen auch in unlöslicher Verbindung mit den sozialen Bedingungen der Werkleute, die ihre Arbeit zum Ausdruck persönlicher Freiheit erheben, oder zu sterilem Frohndienst herabdrücken. Denn entweder haben sie ihrem Werke ihre Seele eingehaucht oder sie dabei verloren. —

Ruskin erstrebte und erhoffte eine Zeit, in der das Können der Werkleute, durch Generationen von Vater auf Sohn vererbt, eine künstlerische Vollendung erreichen würde, etwa wie in Giottos Campanile in Florenz. „Denn Kunst ist das instinktive und notwendige Können, das sich allein in der stetigen Folge langer Generationen entwickeln kann, und schließlich ins Leben birst, unter sozialen Bedingungen, die so langsam reifen, wie die Fähigkeiten, die durch sie gebildet werden. . . . Wo diese Kunst nicht lebendig ist, muß man, um sie wieder zu erwecken, bis an ihre Wurzel

zurückgehen, wenigstens bis dahin, wo ihr Stamm noch grünt und nur die Zweige abgestorben sind.“ (Sesam und Lilien.)
Unter allem, was Ruskin gelehrt, um die Wiedergeburt einer wurzelechten, nationalen Architektur zu bewirken, hat sich dieser Gedanke als der fruchtbarste erwiesen. Obwohl er an die Gotik als lebendige Form glaubte, fähig neue Formen zu erzeugen, die sich den Verhältnissen und Bedürfnissen der Neuzeit anpassen, glaubte er eben deshalb, Architektur müsse wachsen und könne nicht gemacht werden. Die Entwicklungsmöglichkeit eines neuen Stils hat er keineswegs verneint, hielt ihn aber nicht für notwendig. „Wo er nach zehn Jahrhunderten etwa einmal ins Leben tritt, ist er vielmehr das Werk von Zeit und Volk als die individuelle Erfindung Einzelner .... Wer die Gaben hat, wird jeden Stil des Tages aufnehmen und darin groß sein. Und alles, was er macht, wird so taufrisch erscheinen, als käme jeder Gedanke eben aus dem Himmel herab.“ Was nun aber an Neubauten, aus Mißverstand seiner Lehren rings um ihn her aus dem Boden stieg, entsprach so wenig seiner Anschauung und seinen Wünschen, daß er sich auf das lebhafteste dagegen verwahrte, ihr Urheber zu sein. Hatte er sich doch stets gegen Nachahmung überkommener Formen gewandt und nichts schärfer verurteilt, als die Anwendung äußerer Formen oder gar reicher Orna-

mentik, die dem Zweck des Gebäudes nicht entsprechen. Nun muß er sehen, „daß man Banken und Kleidermagazine mit venezianischem Maßwerk veredeln zu können glaubt, Fabrikschlote, indem man ihnen die Muster farbiger, italienischer Gotik aufprägt, und daß man glaubt Predigtkirchen feierlichen Charakter zu verleihen, indem man sie zu düsteren Gewölben zusammenschließt".* Er erklärt es für beleidigend, die moderne Gotik, die sich neuerdings breit mache, auf sein Konto zu schreiben. Sie repräsentiere auch nicht einen Schatten des wahren gotischen Stils. Sie diene nur dazu, die vornehmen Bauwerke vergangener Zeiten zu karikieren und ihre Formen zu entweihen. Dagegen haben seine Forderungen nach zweckmäßiger Vereinfachung des Wohnhauses „ohne gegabelte und gegiebelte Dächer, ohne gedrechselte Tore, vergoldetes Schnitzwerk" — und nach Echtheit und Tüchtigkeit, im Gegensatz zu den „kläglichen zusammengekitteten Massen von Kalk und Ton, die emporschießen in schimmeliger, vorzeitiger Reife aus den zertretenen Feldern vor unseren Hauptstädten — diese dummen, wankenden, schlecht unterkellerten Gehäuse aus zersplittertem Holz und nachgeahmtem Stein" ** — einige Jahrzehnte später, wundervolle Früchte gezeitigt. Das englische Haus, namentlich auf dem Lande, hat, wie

* Steine von Venedig II, Vorrede zur 3. Auflage. ** Die sieben Leuchter der Baukunst.

Muthesius sagt, „die Kinderkrankheit der Ornamentiersucht überwunden. Da ist nichts von jener Effekthascherei, die sich in den Türmchen, Giebeln, Riseliten und der gemachten Gruppierung unserer Durchschnittsvilla zu erkennen gibt. . . . Was erstrebt wird, ist nicht Gliederung, sondern Geschlossenheit, nicht das Stachlige und Eckige, sondern das Flächige und Gedrungene. . . . Die moderne Bewegung in England ging aber auch aus ganz anderen Bedingungen und Gesinnungen hervor als bei uns. Sie entstand aus der Gotik heraus, deren Rückgrat ja die Konstruktions- und Materialmäßigkeit ist. Sie entstand aus der Gesinnung Carlyles und Ruskins. . . ."
So hat denn gerade das, was der moderne Ästhet Ruskin zum Vorwurf macht, das starke Betonen der ethischen Seite der Kunstausübung, zu der Wiedergeburt der modernen Kunst durch das Handwerk geführt. Denn die Ideale, für die er kämpfte, — „Einfachheit und Natürlichkeit im Bilden und Empfinden, Aufrichtigkeit in der tektonischen Gestaltung, für die im Zweck, im Material und Konstruktion die Bedingungen zu suchen sind, Betonung des Werkmäßigen, Charakteristischen, Bodenwüchsigen, Zusammenfassen von Kunstschaffen und Naturbeobachtung — das wurde die Richtschnur der neuen kunstgewerblichen Bewegung."* Dies alles war in den „Leuchtern der Baukunst" und den

* Muthesius, Das englische Haus. I.

„Steinen von Venedig“ als Grundlage der mittelalterlichen Kunst, die er als Vorbild hinstellte, gepriesen und im einzelnen veranschaulicht worden. Dies Moment war das lebensfähige und lebenerweckende seiner Lehren. So heißt es in den „Leuchtern der Erinnerung“: „Es ist ein schlimmes Zeichen für ein Volk, wenn es seine Häuser nur für eine Generation errichtet. Denn die Bedeutung nationaler Architektur kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, und legt uns die Verpflichtung auf, die Architektur des Tages historisch zu gestalten. Denn es ist nicht etwa Sache der Augenlust, geistigen Hochmuts oder kultivierter und kritischer Fantasie, wie und mit welcher Auffassung von Dauerhaftigkeit und Vollständigkeit eine Nation ihre häuslichen Bauten aufführt. Es gehört zu den sittlichen Pflichten, die nicht ungestraft zu umgehen sind, weil es feiner abgestimmter und abgewogener Gewissenhaftigkeit bedarf, unsere Häuser mit Geduld, Liebe und fleißiger Vollendung zu bauen, und Rücksicht zu nehmen, daß sie wenigstens so lange ausdauern, wie es der gewöhnliche Verlauf natürlicher Umwälzungen gestattet. Erst wenn die Häuser so gebaut werden, können wir wahre häusliche Baukunst erlangen, die den Grundstein jeder anderen bildet und nicht verschmäht, mit Achtung und Nachdenken die kleine Wohnung wie die große zu behandeln, und mit der Würde menschlicher Zufriedenheit die Enge weltlicher Verhältnisse zu bekleiden.“

Was er unter Fortbildung der Gotik und ihrer Anpassungsfähigkeit an die Wandlungen modernen Lebens verstand, hat er bei Errichtung des naturwissenschaftlichen Museums in Oxford geäußert (vgl. Essays 1. Reihe, S. 67). Obwohl das Gebäude im Anschluß an seine Prinzipien entworfen und ausgeführt ist, so betrachtete er es doch nur als einen teilweis gelungenen Versuch. Messels Bauten, besonders Wertheims Warenhaus in Berlin, so sehr ihm das System des Kaufhauses ein Greuel gewesen wäre, hätten seinen Absichten wohl eher entsprochen. Knüpft es doch in den Hauptlinien der Fassade völlig an das an, was in der wurzelechten Architektur der Speicher und Kaufhäuser der alten Hansastädte noch heute lebendig ist. Hier sehen wir, was freie Fortbildung gotischer Formen ist, am deutlichsten an der dem Leipziger Platz zugekehrten Front. Der Brunnen mit dem frei und eigenartig behandelten Berliner Wappen wirkt ebenso modern, wie er in jeder mittelalterlich gotischen Stadt stehen könnte. Die Skulpturen der Fassade, die Handel und Gewerbe symbolisieren, „verwirklichen nicht die Form, — geben nur ihre Impression“. Obwohl der Bau viereckige Fenster aufweist, hat er auch kühne Giebel, was — nach Ruskin — beides „gotischer“ ist, als wenn er Spitzbogenfenster hätte und ein flaches Dach. Wie die Säulenbündel in den Warenhäusern und Speichern der alten Reichsstädte die Räume eng zu-

sammenschlossen, weiten sie sie hier zu lichten Hallen. Messel knüpft in seinen Bauten an die besten Zeiten heimischer Architektur an, und weiß ihre Formen den Lebensbedürfnissen der Gegenwart organisch anzupassen. Ein großer Teil unserer jungen Architekten ist schon heut von demselben Geist beseelt. Namentlich die Münchener, die in der von der Gotik stark beeinflußten deutschen Renaissance wurzeln, verfolgen das Ziel, aus dem, was nach Form und Inhalt deutschen Ursprungs ist, zu neuem Leben zu erwecken. So sehen wir in süddeutschen Städten ganze Straßenzüge entstehen, in denen die einzelnen Bauten zueinander abgestimmt sind, nach Material, Linienführung und Farbe. Allerorten ist der Wunsch lebendig geworden, mit den angeklebten, stillosen Zieraten der Maurermeisterfantasie aufzuräumen, die besonders in Berlin noch die Straßenbilder „verschandeln". Am Übertragen Ruskinscher Gedanken gebührt Lichtwark das größte Verdienst. Namentlich, weil er es nicht dem Buchstaben, sondern dem Geiste nach getan hat. Weit entfernt, was in England historisch erwachsen, nachzuahmen, hat er nur an Ruskins Grundgedanken angeknüpft, aus dem Stamm heimischer Kunst, dessen Wurzeln noch gesund sind, Zweige sprießen zu lassen, die nicht aufgepfropft, sondern organisch daraus erwachsen. Und wie schon einmal der befreiende Hauch aus England nach Deutschland gekommen

ist, der unsere Dichtkunst aus den Fesseln fremder Formen gelöst hat, bis sie ganz unser eigen ward — so ist die Kunst, die in Deutschland heut ihren ersten Flügelschlag tut, obwohl von England ausgegangen, germanisch in Ursprung und Zielen, und aus dem gleichen Stammesgefühl geboren.*

Noch ein Samenkorn Ruskinscher Gedanken beginnt unter uns aufzugehen. In all seinen Werken über Architektur hebt er hervor, daß jeder lebensfähige Stil aus den Bedürfnissen des täglichen Lebens hervorgegangen sei. Der romanische wie der gotische Stil haben sich an Profanbauten gebildet und erprobt. „Wo die kirchliche Architektur gut und schön war, ist sie nur die vollendete Entwicklung der gewöhnlichen Wohnhausarchitektur ihrer Zeit .... die Kirchen waren größer als die meisten andern Gebäude, als sichere Zufluchtsstätten gegen den Feind und als Orte frommer Hingabe geweiht. Aber sie waren nie in einem besondern, mystischen, religiösen Stil erbaut, sondern in den damals allgemein gebräuchlichen Formen .... Die Dome nur vollendetere und völligere Zeugnisse eines universellen Stils. Sie stiegen aus dem Straßengewirr der Stadt auf wie ein

* „Die mittelalterlichen Formen," sagt H. Muthesius a. a. O., „die Ruskin und Morris als unerläßliche Bedingung in Verbindung mit den ethischen Werten empfohlen hatten, versanken schließlich, und aus dem Aschenhaufen stieg der Phönix der modernen Kunst empor."

Eichbaum aus einem Unterholz von Eichen, nicht an Laubwerk verschieden, sondern an Größe und Ebenmaß."* Und dies gerade verleiht mittelalterlichen Städten wie Hildesheim und Rothenburg ob der Tauber ihren einheitlichen, ruhigen Schönheitscharakter. Es ist ein durch die Geschichte wiederlegter Irrtum, den gotischen Stil besonders als Kirchenstil anzusehen. Und nichts ist nach Ruskin unkünstlerischer weil widersinnig, als inmitten der Straßenzüge moderner Häuser eine gotische Kathedrale zu errichten. Die Wiedergeburt eines nationalen Stils läßt sich nur gewinnen, wenn seine Formen aus den Bedürfnissen des häuslichen und bürgerlichen Lebens hervorgehen, und mit ihnen verschmelzen. Sind diese einmal gewonnen und gegründet, dann läßt sich auch eine Wiedergeburt des Kirchenstils erhoffen. Aber es frommt nicht, hier die ersten Experimente zu machen. Denn das protestantische Gotteshaus hat andere Zwecke zu erfüllen als der, den Bedürfnissen des katholischen Gottesdienstes angepaßte gotische Dom. Und nun schneidet Ruskin schon 1851 die Frage an, wie das Innere der protestantischen Kirche am zweckmäßigsten zu gestalten sei, Fragen, mit denen sich heut in Deutschland Männer wie Friedrich Spitta, beschäftigen, — schöpferisch in Neuorganisation des protestantischen Kultus. In der protestantischen Kirche müßte nach Ruskin — die

* Steine von Venedig III.

Kanzel da stehen, wo jetzt der Altar steht. Aber eine Umwandlung derart läßt sicht nicht von heut auf morgen vollziehen.

Daß auch dieser Gedanke anfängt, in Deutschland befruchtend zu wirken, war ersichtlich aus einem kleinen architektonischen Modell auf der ersten Münchener Ausstellung für „angewandte Kunst“ 1905. Neben Häusern mit geschwungenen, lang herabreichenden roten Dächern, eine Kirche in demselben schlichten Stil, die sich nur darüber erhob, „wie ein Eichenbaum über einem Unterholz von Eichen“ ....

Doch hat sich Ruskin ausdrücklich dagegen verwahrt, bestimmte Vorschläge zu machen. Um so unnachgiebiger besteht er auf Stileinheit als Vorbedingung jeder architektonischen Entwicklung zu nationaler Kunst.

Die Architektur soll die Einheit des Volkstums nach so allgemein gültigen Gesetzen repräsentieren, wie etwa die heimische Sprache, die unbeschadet ihrer Dialekte überall doch dieselbe ist. Ihre Formen müssen dieselbe allgemeine Geltung haben wie das nationale Recht, die Grammatik und das Münzsystem. Die Forderung, für Kirchen, Wohnhäuser, Amtsgebäude einen individuellen Stil zu erfinden, ist Torheit an sich. Ist die Architektur doch Schauplatz, Hintergrund, Rahmen des individuellen Lebens. Ihr Stil muß einheitlich sein, um das Feste, Gegebene, Dauernde im Auf- und Ab-

fluten individuellen Lebens zu repräsentieren, und um in der Ausführung zu möglichster Vollkommenheit zu gelangen.

„Genau im Verhältnis der Dinge auf der Stufenleiter des Seins steht die immanente Kraft ihrer Gesetzmäßigkeit. Im Staubkorn ist sie geringer als in Sonne und Mond. Das Meer ebbt und flutet durch Einflüsse, die See und Fluß unbeweglich lassen. Dasselbe gilt von der Würde des Menschenwerks. Die Strenge seiner Gesetze steht im Verhältnis zu der Summe der Arbeit, die es auf sich konzentriert. . . . Deshalb beruht Gesundheit und Wirkung der Architektur auf wandelloseren Gesetzen als Malerei und Skulptur, die Träume weben. Jener Freiheit, — der Ausdruck individuellen Empfindens zu sein, — muß die Architektur beschränken.“ *

Und in Bejahung der Beziehungen, in denen sie zu allem steht, was universell bedeutsam für den Menschen ist, stellt sie durch ihre eigne majestätische Gesetzmäßigkeit ein Gleichnis dar von dem, worauf des Menschen Glück und Macht beruht: daß sein individuelles Empfinden und Können einfließe in das Können und Empfinden der Gesamtheit, um es zu höchster Entfaltung zu steigern, die in der Kunst Aller für Alle — der Architektur — Ereignis wird.

---

* Die sieben Leuchter der Baukunst: Der Leuchter des Gehorsams.

DIE PRÄ-RAFAELITISCHE BRUDERSCHAFT

Turner war 1851 gestorben und die Ausstellungsräume blieben von seinen Bildern leer. Wo sonst seine Sonnenuntergänge leuchteten, hingen Bilder in der *Royal Academy*, die Ruskin zunächst befremdeten. Schon im vergangenen Jahr hatte er dort Kunstwerke bemerkt, die sich in allen Einzelheiten durch strenges Naturstudium und durch Natürlichkeit der Gestalten in Zügen und Gebärden auszeichneten. Aber der Inhalt ihrer Darstellungen schien ihm papistischer Tendenz, und stieß sein puritanisches Gemüt ab. Es waren das John Everett Millais' später berühmt gewordenes Gemälde Lorenzo und Isabella, Rossettis Kindheit der Jungfrau Maria, und Holman Hunts Rienzi. Ruskin hatte auch jetzt keine Sympathie für die jungen Maler empfunden. Da wurde er von einer ihnen nahe stehenden Seite auf die gehässigen, gegen sie gerichteten Angriffe der Times aufmerksam gemacht. Sie hatten aber auch die Respektabilität des ganzen Landes herausgefordert. Sie hatten gewagt, jeder Tradition Hohn zu sprechen und Vorgänge aus der heiligen Geschichte gemalt, wie sie vor ihnen noch kein Maler gemalt hatte. Dickens an der Spitze, warf ihnen Pietätlosigkeit und völligen Mangel an religiösem Emp-

finden vor. Die ganze Presse geriet in Aufruhr und konnte sich nicht genug tun, sie gröblich zu verunglimpfen. Entfernung der Bilder aus den Ausstellungsräumen wurde verlangt, und die Angehörigen der Künstler mit in Acht und Bann getan. Das war Veranlassung für Ruskin, sich die Bilder näher zu betrachten. Da sah er denn, daß sie Vorzüge besaßen, die der ganzen zeitgenössischen Kunst mangelten. Er fand darin ausgesprochenes Talent, Eigenart, Entschlossenheit, neue Wege zu suchen und genügendes Können, um die eingeschlagene Richtung inne zu halten. Das genügte, um sein Gerechtigkeitsgefühl anzufachen, und für die kühnen Neuerer einzutreten. Seine Briefe an die Times atmen Kampfesfreude. Er schreibt: „Gerade die Glaubwürdigkeit der Prärafaeliten quillt aus der Fülle ihrer Einbildungskraft . . . . ich danke Gott, daß sie jung sind, daß sie Mut haben und das Leben mit all seinen Kämpfen noch vor ihnen liegt . . . . Denn es ist England eigen, die Kraft seiner edelsten Kinder zu lähmen, ihre warme Begeisterung früh in die Bitternis resignierten Widerstandes zu wandeln, und ihnen keine andere Hoffnung zu lassen als die der Entschlossenheit, und keine andere Zuflucht als Verachtung."

Bald darauf ließ er einen umfangreichen Artikel über den „Prärafaelitismus" folgen. War die Bedeutung der neuen Schule mit seinem ritterlichen

Vorgehen auch nicht im ganzen Lande gewürdigt, so hob seine Anerkennung doch den Mut der Maler. Auf die Kritik blieb Ruskins Urteil auch nicht ohne Einfluß, und Bilderhändler und Käufer fingen allmählich an, die Werke mit andern Augen anzusehen.

In das Programm der Prä-Rafaelitischen Bruderschaft — P. R. B. unterzeichneten sie ihre Bilder — war viel von Ruskins Ideen aufgenommen. Aber es trat ihm nicht sofort entgegen, und war anders als die Kunst, aus der er jene Prinzipien gewonnen. Turners Naturalismus war impressionistisch; alles war da, wie in der Natur, aber alles nur andeutungsweise, in Punkten, in Flimmern. Die Wahrheit von Licht und Schatten war dem unverbrüchlichen Gesetz des Chiaroscuro unterstellt. „Die Schatten breitet er, einen nach dem andern, wie durchsichtige Schleier über die Erde und durch die Lüfte, bis das Bild davon erzittert .... Er hat eine neue Ära begründet. Er hat bewiesen, daß der Vordergrund der Ferne gegenüber nebensächlich sein könne .... die Wahrheit des Raumes abhängig sei, von der Aufnahmefähigkeit des Auges .... Geringere Einzelheiten werden unbestimmt, je mehr der Gegenstand zurücktritt. Zuletzt läßt sich keine Einzelheit mehr unterscheiden. Es ist nicht etwa Nebel zwischen uns und dem Objekt, noch weniger Schatten, noch

weniger Mangel an Charakter: dagegen Verworrenheit, Mysterium, Widerstreit unbestimmter Linien"* — das war der Grundzug von Ruskins Naturalismus, den er in der *Scuola di San Rocca* an Tintorettos gewaltigem Fluge anschauender und eindringender Fantasie erweitert hatte. Denn auch Tintoretto malt impressionistisch. Er ist zum revolutionären Zertrümmerer der feierlichen Stilisierung und Tradition der klassischen Kunst geworden. Er malt die heiligen Geschichten wie historische Begebenheiten, und Seelenzustände als dramatische Vorgänge. Seine Ferne hat die durchsichtige Helle, den perlmutterartigen Glanz, den der Widerschein der Wellen auf Venedigs marmorne Paläste wirft. Nirgends bei ihm ist die Natur erstarrt, wie sonst in der Kunst der Spätrenaissance. Gräser und Kräuter sprossen neben den Felsen, und darüber wölben sich Bäume zu dichten Kronen. Die Natur leidet und freut sich mit dem Menschen. Das charakteristische Element ist ebenso mächtig wie die impressionistische Farbengebung. Und was den jungen Ruskin hier einst übermächtig erfaßte, war die Wechselwirkung von Natur und Menschenschicksal. Jetzt wo die Gemälde so nachgedunkelt sind, kann man ihre ursprüngliche Wirkung nur ahnen. Aber an einzelnen Punkten flimmert noch das Leuchten der eigentümlich hellen Ferne, die schon Goethe in

* Moderne Maler I.

Venedig auffiel: *Chiaro nel chiaro.* Diese perlmuttermatte, lichte Helle vibriert noch in den Leibern, die in Tintorettos Jüngstem Gericht von den Stromschnellen davongetragen werden. Man denkt an sie, wenn sich in Nachmittagslicht die Häuser von Burano durchsichtig aus der Flut heben ....

In Moderne Maler II hatte Ruskin aber auch gesagt, „daß der Eindruck des Übernatürlichen in der Kunst erzielt werde, wenn die wirkliche Gestalt als volle substantielle Gegenwart, ohne äußere Interpretation allein durch ihre innere Würde zu solcher Höhe wachse, daß es unmöglich sei, sie nicht als übermenschlich zu empfinden .... In den frühsten Fresken des Campo Santo in Pisa sehen wir engelhafte Vergegenwärtigungen neben menschlichen Gestalten, die weder durch feierliches Licht noch Spuren der Körperlosigkeit bezeugt werden. Sie wandeln in menschlicher Gestalt im Tageslicht frei auf Erden, Schulter an Schulter, Hand in Hand mit den Menschen. Und doch — *they never miss of the angel ....*“

.... „Kein Antlitz kann ideal sein ohne Porträtähnlichkeit. Das Streben nach künstlerischem Idealismus hat Erfolg, wenn die Kunst sich der geduldigen und demütigen Wiedergabe wirklicher Modelle befleißigt und alles auszulegen versteht, was das Leben auf die Züge geschrieben hat ....“*

* Moderne Maler I und II, S. 223.

Aus diesen verschiedenartigen Voraussetzungen hatte Ruskin seine künstlerischen Prinzipien gewonnen. Vielleicht waren sie weiter und dehnbarer, als er sie bisher angewandt hatte? Die hier ihre Bilder ausgestellt, hatten sich bewußt aufgelehnt gegen die Hohlheit konventioneller Ideale, sowohl der akademisch üblichen Ateliertechnik wie des anekdotenhaften Inhalts, zu dem die Kunst des Tages herabgesunken war. Nun geht durch alle ästhetischen Schriften Ruskins ein Abscheu wider braune Farbe, stark wie eine angeborne Idiosynkrasie. Er bekämpft den üblichen braunen Baum im Vordergrund der klassizistischen Landschafter mit derselben Leidenschaftlichkeit, wie das Untermalen der Leinewand mit Bitüma, um gedämpfte Töne zu erhalten. Er findet braune und stumpfe Farben in der Natur vorzugsweise bei giftigen und ekligen Tieren, und sieht den Vorzug des Mittelalters darin, daß sein „Leben aus Weiß und Purpur gewoben war, wogegen das unsere aus braunen Lappen zusammengeflickt sei“. Das eifrigste Bestreben der jungen Künstler war es, ihre Farben hell leuchten zu lassen. Sie trugen die Farbe trocken, direkt auf weiße Leinwand auf, um ihren Eigenton zu erhalten; sie ließen die Atelierbeleuchtung und das ganze Helldunkel fahren und malten im Freilicht. „Ihr System war das System der Sonne“, sagt Ruskin. Ihre Strahlen dringen durch Spalten und Äste, sie flimmern auf dem Rasen,

sie werfen ihre Lichter auf Gewandung und Geräte, nichts, das sie nicht mit Leben und Glanz erfüllten. Dies hatte Ruskin verlangt. Aber Turner hatte die ganze Herrlichkeit in atmosphärische Hüllen getaucht; von seinen Luft- und Wolkenvisionen zu dem peinlich getreuen Naturalismus Holman Hunts zu gelangen, schien ebenso unmöglich, wie von Turners Naturmythologie zu den anscheinend katholisierenden Tendenzen der modernen Legendenbilder. Zudem standen die Farben trocken und hart nebeneinander, ohne die Wirkung, die sie in der Natur aufeinander ausüben, zu berücksichtigen. Wohl waren Ruskins Forderungen erfüllt, keine ideelle Schönheit zu konstruieren, sondern Porträtähnlichkeit einzuführen, wie auf den Fresken der Frühitaliener. Aber der neue Typus entsprach nicht seinem Schönheitsgefühl. Mit Freuden sah er individuelle Gesten an Stelle der abgebrauchten großen Gebärden des *Cinquecento*, die die akademische Kunst damals auf alle Darstellungen des täglichen Lebens übertrug. Hier dagegen war kein Gegenstand, der nicht genau der Wirklichkeit nachgebildet gewesen und zwar auch der Wirklichkeit entlegener Zeiten. Jedes Gerät, Gewand, jeder Wandschmuck entsprach ebensosehr der Wirklichkeit, wie die Blumen und Gräser. Aber vieles erschien Ruskin gewaltsam in der Darstellung. Und doch wie eigen —: an den Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa war den

Malern das Herz für die vorrafaelische Kunst aufgegangen, wie seiner Zeit auch ihm. Ihre Begeisterung für Gozzoli, obwohl sie ihn nur in mangelhaften Nachbildungen kannten, wurde der äußere Anlaß zur Bildung der Bruderschaft, nach der sie sich nannten. Licht und Helle, Farbenfreude, Liebe zur Natur bis hinab zu Gräsern, Blumen und Früchten, das fanden sie auch hier. Das Geheimnis des Lebens versinnbildlicht, und alles Vergängliche nur ein Gleichnis.
War dies schon ein bedeutsamer Zug gemeinsamer Sympathie, so fand Ruskin in den Bildern der Prärafaeliten etwas, das ihn als Ausdruck echter, malerischer Begabung ansprach: „Intensität der Beobachtung und Leichtigkeit der Nachbildung ... denn es ist Aufgabe des Malers, eine Erkenntnis der Dinge zu vermitteln, die nur durch das Auge gewonnen werden kann." (*Präraf aelitism*, S. 257.) Er sah ferner, daß diese jungen Leute sich selbständig ihren Weg suchten, um der Unwahrheit eines süßlichen Klassizismus, wie ihn das akademische System lehrte, und seiner ganzen Banalität zu entkommen. In ihren Darstellungen der heiligen Geschichte folgten sie keiner Tradition, sondern wie die Frühitaliener malten sie Szenen der Kindheit Jesu und der Jungfrau Maria aus der Empfindung ihrer Zeit, aus der eigenen Umgebung heraus. Und zwar ohne das von Rafaels Nachfolgern überlieferte Milieu, durch das man gewohnt war, reli-

giöse Beglaubigung zu empfangen. Ruskin verteidigt sie gegen die Annahme der Kritik, sie hätten die Irrtümer der Frühitaliener nachgeahmt. Ein solcher Irrtum habe nur in England Glauben finden können, wo man die frühen italienischen Meister kaum kenne. (Denn die reichhaltige Sammlung jener Epoche, die die National-Gallery heut so einzigartig macht, ist erst später auf Ruskins Anregung entstanden.) Sonst würde man wissen, daß die Bilder der jungen Prärafaeliten den Frühitalienern ebenso überlegen seien an zeichnerischem Können, und Berechnung der Wirkung, als sie unter ihnen stünden an Anmut der Konzeption. Er bewundert, wie Jünglinge, fast noch Knaben, unabhängig, ganz aus eigenem Antriebe, ihre eigene, der herrschenden völlig entgegengesetzte Methode gefunden hatten und begeistert darin verharrten, allem Widerspruch zum Trotz. Durch ernstes Studium hätten sie nach kurzer Zeit schon in Gewandstudien und allem Detail so vorzügliches geleistet, wie man seit Albrecht Dürer nicht gesehen hätte. „Ein solches Wollen konnte freilich nur in jungen Gemütern keimen, wo es von starken Instinkten und sicherem Selbstvertrauen getragen wurde, sonst hätte das Gewicht allgemein gültiger Autorität und angenommenen kanonischen Rechts es sofort erstickt. Starke Instinkte machen die Menschen aber seltsam und eckig. Selbstvertrauen, so wohlbegründet

es sein mag, gibt vielem von dem, was sie sagen und tun, den Anstrich von Impertinenz. Daher mutet uns vieles in ihrer Technik steif und unbeholfen an, denn sie sind zu ihrer Erlernung ganz auf sich angewiesen." Er mißt dann den künstlerischen Wert ihrer Leistungen an Turner, den er als das Genie bezeichnet, das uns jedes Jahrhundert nicht öfter als einmal beschere. Und zwar charakterisiert er die Art seines Genies als „Aufstieg höchster Fantasiekräfte aus genauem Studium der Wirklichkeit". Im Anschluß an Turners Leichtigkeit der Hand, tadelt er die jungen Künstler, daß sie sich die Arbeit zu sauer werden ließen. „Manche Teile ihrer Bilder zeugen dafür, daß sie so lange daran gedoktert haben, bis das Auge vor Mattigkeit versagte und die Hand dem Herzen nicht mehr folgte. Aus Peinlichkeit verfehlen sie malerische Qualitäten. Es steckt eine große Wahrheit in dem Verlangen, die Dinge in „meisterhafter" oder breiter, kühner Manier vorgetragen zu sehen. . . . Und was für Unheil auch aus der Annahme entstanden ist, dem Bilde fehle nichts, wenn es nur mit breitem Pinsel aufgetragen sei, so sind die vornehmsten Wirkungen doch nur zu erzielen durch Leichtigkeit und Entschiedenheit der Pinselführung. Ich wünschte, dies würde ebenso in der Skulptur begriffen, wie in der Malerei. Die fein ausgeführte Statue ist meistens ein viel unvornehmeres Werk als das, dessen

Unebenheiten erweisen, daß die rechte Hand den Meißel geführt hat. Der Fluß natürlicher Krümmungen kann nur durch die entsprechende Freiheit der Hand, die ihnen folgt, erreicht werden; die Wellen des Haares, die Linien der Züge, und die muskulösen Umrisse des Körpers können nur eingefangen werden durch freien Schwung der Pinselführung. Selbst in dem subtilsten und sorgsamsten Werk Leonardos waltet ein Spiel, ein Können, eine Leichtigkeit in den Umrissen, die keine langsame Anstrengung nur nachahmen könnte. Und die Präraffaeliten sollten begreifen, daß diese Art des Könnens, in ihrer höchsten Vollendung, wohl zu einen ist mit der strengsten Wiedergabe aller andern Arten Wahrheit ....“ Gegen das Malen mit spitzem Pinsel, eine Besonderheit der Schule, hat er sich von Anfang an energisch ausgesprochen. Hier steht er der Schule bei aller Sympathie für ihr Wollen kritischer gegenüber als später, wo er sich zu oft überschwenglichen Urteilen erhebt. Doch hat er sich ihnen gegenüber beständig selbst berichtigt. Man hat ihm das Lob, das er häufig bloßen Tagesgrößen gespendet, als Urteilslosigkeit ausgelegt. Der bleibende Wert seiner ästhetischen Äußerungen liegt aber immer in den Prinzipien, die sie enthalten; selten in dem momentanen Urteil über bestimmte künstlerische Persönlichkeiten. Viele der Künstler, die er als unvergänglich gepriesen, sind heut schon

vergessen. Aber was ihre Werke an künstlerischer Erkenntnis in ihm ausgelöst haben, ist noch lebendig; und seine Prinzipien haben Werte geschaffen, die noch auf lange hinaus gelten werden.

Muther meint, Wandlungen, wie sie sich in der englischen präraf aelitischen Kunst vollzogen hätten, beruhten nicht auf dem Willensentschluß und dem Können Einzelner. Sie seien Ausdruck einer Reaktion, die unausbleiblich eintrete wie ein Naturereignis, wenn die vorhergehende Entwicklung sich überlebt habe. D. h. sie werde nicht geschaffen, sondern schaffe Augen und Zungen, die ihr Werkzeug seien.
Die Hinneigung zum Mittelalter war ein Zug der Zeit, ein anderer die Einkehr und Rückkehr zur Natur, und das Verlangen, den Traum sagenhaft entlegener Fernen im Bilde zu verwirklichen, und darin zugleich das eigene Leben und Empfinden zu künden. Diese Strebungen konnten aber doch nur von Persönlichkeiten herbeigeführt werden, in denen sie Gestalt gewannen. In ihnen vollzieht sich der Umschwung als persönliches Erlebnis, und das erst macht sie zu Trägern der Bewegung.
Als John Everett Millais, Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti sich mit anderen jungen Künstlern, die hier nicht in Betracht kommen, zur Präraf aelitischen Bruderschaft zusammenschlossen, waren sie fast noch Knaben. Von den Nazarenern

und ihrem Zusammenleben in Rom scheinen sie nichts gewußt zu haben. Aber obwohl ihre Bruderschaft keinen ausgesprochen religiösen Charakter annahm, hätten sie sich ohne weiteres zu den Prinzipien der Nazarener bekennen können: „der junge Maler wache vor allem über seine Empfindungen, er lasse nie ein unreines Wort über seine Lippen oder einen unreinen Gedanken in seine Seele . . .“

Verschieden nach Temperament und Anlage, waren sie eins in ihrer Abneigung gegen die akademische Kunstauffassung, die forderte „Rafael zu kopieren, aber in origineller Weise, d. h. aus dem Kopf etwas Außerordentliches hervorzubringen.... Auch dürfen in der Komposition nicht zwei Personen in dieselbe Richtung blicken; sie alle müssen ideale Schönheit höchsten Ranges besitzen, die vornehmlich in der klassischen Linie des Profils besteht, und in den Proportionen von Kinn zu Stirn und Nase — hauptsächlich aber in dem Grade der Vervollkommnung, die der sechzehnjährige Jüngling Gottes Schöpfung hinzufügen soll.“ (*Prärafaelitism*, S. 26.) Um so rückhaltloser glaubten die Jünglinge der Führung der Frühitaliener zu folgen, wenn sie ihre eigene Individualität entwickelten und die Schulregeln außer acht ließen. Sie wollten neue Wege gehen; und nichts lag ihnen ferner als die vorrafaelische Kunst mit ihren zeichnerischen und koloristischen Fehlern, ihren perspektivischen Mängeln

nachzuahmen. Auch sie waren Impressionisten, und Hellmaler, wenn auch in anderer Weise als Turner. Auch sie verließen sich auf ihre eigenen Augen und ihr persönliches Gefühl. Naturalismus und Romantik sind in ihrer Kunst neue Verbindungen eingegangen. Aber in jedem einzelnen auf ganz besondere Weise.

Hunt (1827) war ein fleißiger und begeisterter Arbeiter, der es sich sauer werden ließ in seiner Kunst. Er war von früh an genötigt und gewöhnt gewesen, Widerstände und Schwierigkeiten aller Art zu überwinden. Schien sich doch alles verschworen zu haben, ihm die ersehnte Künstlerlaufbahn unmöglich zu machen: enge Verhältnisse und Vorurteile der Seinigen hemmten ihn in gleichem Maße. Er war Kaufmann und froh, als er in einer Fabrik Aufnahme fand, in der er Kattunmuster zeichnen durfte. Erst nach vielen vergeblichen Versuchen gelang es ihm, in die Akademie aufgenommen zu werden. Ein angeborner Zug zu Pedanterie, der seiner Kunst einen lehrhaften, freudlosen Zug verliehen, wurde bei seiner hartnäckigen Energie verstärkt durch den steten Kampf mit Schwierigkeiten in immer neuer Gestalt. Bei aller Anerkennung, die ihm später geworden, war er doch nie dauernd vom Glück begünstigt. Ruskins Moderne Maler haben seiner Mitteilung nach den größten Einfluß auf seine Kunstrichtung gehabt; „sie waren wie für mich ge-

schrieben". Er wußte ganze Stellen daraus auswendig, namentlich den Passus, wo Ruskin den Künstlern geraten hatte: „in Einfalt des Herzens fleißig und vertrauensvoll mit der Natur zu wandeln; nichts wollen als in ihre Absicht eindringen und ihre Lehren beherzigen; nichts ablehnen, nichts erwählen und nichts verachten." (M. M. I, S. 149.) Hunts Bestreben, die Natur getreulich darzustellen, zwingt ihn, Einzelheiten der Landschaft mikroskopisch genau, peinlich gewissenhaft, ohne Gefühl für den Wert der *distance* darzustellen. Es gibt ein Augenheilmittel Pylokarpin, das die Pupille zusammenzieht. Es hat die Wirkung, dem Auge alle Farben der Nähe und Ferne hart, unvermittelt, ohne Übergänge, recht eigentlich schreiend erscheinen zu lassen. Man könnte meinen, wenn Turners Kurzsichtigkeit ihm die Dinge in luftumflossene Ferne entrückte, so hätte Hunts Weitsichtigkeit sie ihm in allzugroße Nähe geschoben. Seine Farben schmerzen das Auge, so sehr springt die Wirklichkeit aller Formen dem Beschauer entgegen. Und er ist so sehr bestrebt, die Wahrheit jeder einzelnen Farbe wiederzugeben, daß die Wahrheit ihres Zusammenklangs darunter leidet. Ruskin hat dies immer bestritten. Er fordert in den späteren Briefen an die Times, man möge in Hunts „Licht der Welt", wo Christus an der Türe steht und anklopft, den Efeu prüfen, der sich an der Pforte hinaufrankt: „Du wirst nicht eine deut-

liche Umrißlinie darin finden. Das Ganze ist das auserlesenste Farbenmysterium, das man erst in richtiger Entfernung realisiert. Dasselbe gilt von den Edelsteinen auf dem Gewande der Gestalt. Die Form keines einzigen ist festzustellen, aber zwei bis drei deutlich zu unterscheidende grüne Schatten geben ihm geheimnisvollen Glanz und Glut. Die unechten Nachahmungen der Prärafaeliten stellen die kleinsten Blätter und andere Einzelheiten mit scharf umrissenen Konturen dar, aber ohne Farbensteigerung und ohne die Heimlichkeit und Unendlichkeit der Natur." Ruskin fühlte sich von Hunts warmer, tiefer Frömmigkeit besonders angezogen. „Die Geschichten des Neuen Testaments wurden ihm das, was sie einem alten Puritaner gewesen, oder einem alten Katholiken echter Art: nicht nur Realität, nicht nur die größte, sondern die einzige Realität. Für ihn gibt es nichts auf Erden, das nicht davon spräche; — kein Gedankengang, kein Können, das nicht hier entspränge und hier einmündete. So absolut und so unabsichtlich, daß jeder Vorwurf ohne religiöses Moment auch sein Können verkürzt, und er macht das am schlechtesten, was anderen am besten gelingt." (*The Art of England*, S. 8.)

Hunts Christusdarstellungen bedeuteten einen ähnlichen Umschwung der konventionell - künstlerischen Anschauung wie etwa Uhdes Arme - Leute Heiland, ohne diesem doch irgendwie zu gleichen.

Denn Hunt liegt es ebenso fern, den Herrn in eine heutige Umgebung zu versetzen, wie eine soziale Tendenz anklingen zu lassen. Im „Licht der Welt“ ist Christus sogar mit den vollen Insignien priesterlicher, prophetischer und königlicher Würde bekleidet. Ruskin schreibt darüber 1854 an die Times: „Die Legende ist in dem Spruch aus der Offenbarung enthalten: Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Zur Linken sieht man die Pforte der Menschenseele. Sie ist fest verrammelt; Riegel und Nägel verrostet; durch Efeugerank mit dem Gebälk verknotet und verknüpft, denn sie war immer verschlossen. Eine Fledermaus flattert darüber hin. Die Schwelle ist überwuchert mit Nesseln, Gestrüpp und tauben Ähren. Christus naht bei Nacht. . . . Seine goldene Strahlenkrone ist mit der Dornenkrone durchflochten; kein toter Dorn, sondern zarte Blätter tragend. . . .“ Christus ist als älterer Mann dargestellt, die Züge gramdurchfurcht; aber etwas Unfreies spricht aus der ganzen Erscheinung. Es ist die Konzeption eines in jüdischer Gesetzlichkeit befangenen Geistes, der Christus, trotz königlicher Insignien, in Knechtsgestalt und unter das Gesetz getan, dargestellt hat. Später hat er ernste, eingehende Studien im Morgenlande gemacht, und sich völlig in die Physiognomie seiner Landschaft und Bewohner hineingelebt. Alle Einzelheiten beruhen in seinen späteren Christusbildern auf dem

bis ins kleinste treuen Studium des Milieu. Jedes Geräte, das Innere der Zimmermannswerkstatt zu Nazareth, des Tempels, in dem die Eltern den zwölfjährigen Jesus unter den Hohenpriestern und Schriftgelehrten finden, jedes Kostüm ist auf das genaueste den dort noch heut üblichen Trachten nachgebildet. „Der Schatten des Todes“ bildete 1874 das sensationelle Ereignis des Tages. Ganz England strömte zusammen, um sich an der mystischen Darstellung zu erbauen. In der Zimmermannswerkstatt zu Nazareth kniet ein Weib, in farbige, orientalische Gewänder gehüllt auf dem Boden, den Turban um das Haupt geschlungen. Es ist Maria, die Mutter des Herrn, die in einer Truhe kramt, und die Gaben der Weisen aus dem Morgenlande betrachtet. Erschreckt blickt sie auf den Schatten des Kreuzes, den die zu augenblicklicher Rast sich ausstreckenden Arme des nur mit einem Schurz bekleideten Sohnes auf die hinter ihm liegende helle, sonnige Wand werfen. In Jesu emporblickenden Augen flammt es tief und wunderbar auf, von vorahnender Erkenntnis. . . .

Millais (1829—96) war der denkbar größte Gegensatz zu Hunt, und recht eigentlich das Weltkind in der Bruderschaft. In guten äußeren Verhältnissen aufgewachsen, von früh an vom Glück getragen, als Fünfzehnjähriger von der Akademie preisgekrönt, von einer jedermann verständlichen Gemütsart, sich in Zielen, Wünschen und Bedürf-

nissen nicht über den Durchschnitt gesunden, etwas nüchternen Menschenverstandes erhebend, besaß er gleichwohl ganz außerordentliche künstlerische Begabung. Die Franzosen bezeichnen ihn als einzigen Engländer, der gewußt habe, was Malen sei. Ruskins öffentliches Eintreten für die jungen Künstler hatte zu persönlicher Bekanntschaft geführt. John Millais wurde bald ein gern gesehener Gast in seinem Hause, und brachte 1851 auf dem Lande in Schottland einige Wochen in seiner Häuslichkeit zu. Er malte Ruskins Porträt und viele Studien der schönen jungen Frau, die er später in dem großen Gemälde *The Ordre of Release* verwertet hat, das sich heut in der *Tate Gallery* befindet. Dies Bild, das er 1853 ausstellte, ist eins seiner besten. Die hohe Frauengestalt mit vornehmen edlen Zügen ist ein Porträt der Mrs. Ruskin, nur hat er ihre blonden Haare in schwarze verwandelt. Sie hält ein Kind auf dem Arm und überreicht dem vor Freude zusammenbrechenden Hochländer die Ordre seiner Entlassung aus der Gefangenschaft. Das Rot der Uniform steht wundervoll zu den gedämpften Tönen ihrer Gewandung. Befremdlich wirkt aber die seelenlose Kälte und Unbeweglichkeit ihrer Züge.

Das Ende dieser persönlichen Beziehungen ist im letzten Abschnitt meines ersten Bandes erzählt worden.

So verhängnisvoll Millais auch in Ruskins Schicksal

eingegriffen hatte, so wenig hat dies Ruskins Anerkennung seiner künstlerischen Bedeutung getrübt. Gleich anfangs, in *Prärafaelitism* stellt er ihn als Talent neben Turner, obwohl unter ihn; denn wenn dieser in der Natur mit einem Blick das Wesentliche sah, erfaßte und nie mehr vergaß, so daß er es noch nach Jahren mit der Frische der ersten Impression darstellen konnte, erblickt Millais Kleines und Großes, Wesentliches und Unwesentliches mit derselben Deutlichkeit, zeichnet sich alles mit derselben Gewissenhaftigkeit auf; „gibt von vornherein den Gedanken daran, vorüberziehende Effekte von dem darzustellen, was sein Auge ihm in mikroskopischer Zergliederung zeigt, erwählt einen kleinen Teil aus der unendlichen Szenerie und berechnet geduldig die vielen Wochen, die darüber hingehen werden, bis er der Intensität seiner Wahrnehmungen und dem Stoff völlig gerecht werden kann". Mit diesen wenigen Worten ist die Qualität seines Talentes scharf umrissen. Nur sein erstes Bild ist Ausdruck seiner Zugehörigkeit zur Prä-Rafaelitischen Bruderschaft gewesen. Aus der von Keats balladenmäßig bearbeiteten Novelle des Boccaccio, hat er eine Szene so überaus lebendig veranschaulicht, daß man in die Situation eingeführt wird, auch ohne den Inhalt zu kennen. Wie auf den Bildern der Frühitaliener sind die Beteiligten hier symetrisch einander gegenüber sitzend im Profil dargestellt, und nur die Haupt-

person hebt sich *en face* hervor. Das Kolorit ist licht, die ganze Darstellung beruht auf Porträtstudien. Millais novellistische Bilder entfernten sich allmählich aus dem symbolischen Sagenkreis seiner Genossen. Es waren Darstellungen des wirklichen Lebens. Sein religiöses Bild, der Jesusknabe, der sich in der Zimmermannswerkstatt an einem Nagel die Hand verletzt, ist eine Szene aus englischem Familienleben in morgenländischem Kostüm. Seine Symbolik entbehrt den innerlichen Zug, der die anderen Präraffaeliten charakterisiert. Dafür entwuchs er aber der anfänglichen Härte seiner luftlosen Formengebung und archaistisch stilisierten Komposition, und gewann eine Pracht und Tiefe des Kolorits, die Ruskins Gegenüberstellung seines Talents mit Turner rechtfertigen. Wenn seine Porträts auch nicht das Eindringen haben, das Watts Bildnisse in der Offenbarung sonst verborgener persönlicher Züge erreichen, so sind sie nicht ohne bezwingende Größe. Die bedeutenden Männer seiner Zeit wie Disraeli, Gladstone, Kardinal Newman, Carlyle, hat er in ihrer Eigenart überzeugend verewigt. Dagegen haben seine Frauenporträts zuweilen etwas weltlich Konventionelles.

Die Präraffaeliten haben ihm seinen Abfall nie verziehen. Nur Hunt ist ihm zeitlebens treu geblieben. Aber je mehr er sich von ihren Tendenzen löste, um so mehr wurde er Liebling des Publi-

kums und stieg vom Mitglied der Akademie zuletzt bis zu ihrem Präsidenten empor.
Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) war das treibende, fortreißende Element der Bewegung. Seine Leidenschaftlichkeit war von der gleichen Intensität wie sein vielgestaltiges, eindringliches Schönheitsverlangen. Vor allem war es aber der Reichtum seines Geistes, die Fülle neuer Ideen auf malerischem wie poetischem Gebiet, und die Fähigkeit, die Kunstideale, die ihn selbst erfüllten, mit hinreißender Wärme, in zündenden Worten auszusprechen, was ihn unwillkürlich an die Spitze der Bewegung stellte. Hunt besaß mehr Zähigkeit als Rossetti, und Millais größern Eifer. Aber jeder einzeln hätte ohne die andern beiden nichts erreicht. Er wäre wohl seiner Begabung nach anerkannt, aber nie zu einer Macht geworden. Rossetti hat sich über die künstlerische Seite seines Verhältnisses zu den Genossen selbst ausgesprochen: „Mehr die Kameradschaft als eine wirkliche Übereinstimmung des Stils hat meinen Namen mit den Genossen in jenen Jugendtagen der Begeisterung verknüpft."
Man kann Rossetti nicht nennen, ohne Madox Brown (1821—1893), den er sich zum Lehrer erkoren, und der jetzt fast allgemein als der geistige Urheber dieser ganzen Richtung angesehen wird. Äußerlich ist er nie der P. R. B. beigetreten, und doch hat er damals zuerst mit der

Tradition der üblichen Historienmalerei gebrochen. Er machte seine Studien auf den Akademien von Brügge und Antwerpen. Hier ging ihm die Innerlichkeit des Ausdrucks an den Werken der alten flämischen Realisten auf. An van Eycks Farben und Linien, schärfte sich sein Auge zur Erkenntnis Holbeins in Basel, und der Frühitaliener in Florenz und Pisa. Ihre Bedeutung erkannte er vor seinen Zeitgenossen als die Kunst, in der die Ausgestaltung individuell charakteristischer Züge und persönlicher Besonderheiten aus den verallgemeinernden Typen hervorbrach, und nach ihr adäquaten Ausdrucksmitteln rang. An ihrer Kunst ist ihm das Ziel seiner künstlerischen Aufgaben erwachsen und zur Gewissenssache geworden. Sein großes Bild *Work* hat wie auch Menzels Eisenwalzwerk, die Gebärdensprache der Arbeit in die Kunst eingeführt. Das Werk ist nicht einheitlich in der Stimmung, noch weniger in der Farbengebung, aber von Kraft und bewußter Eigenart. Sein Können steigert sich alsdann in den Szenen aus Shakespeareschen Dramen. Seine Kartons zu Glasfenstern atmen ebenso sehr den mittelalterlichen Stil, als sie ganz neue, ihm persönliche Züge den Gestalten mitteilen. Freier noch ist er in der Behandlung biblischer Vorgänge. Es ist selten, daß uns ein modernes Christusbild überzeugt; noch seltener, daß seine Darstellung uns einen religiösen Vorgang vertieft.

Gibt es doch in der ganzen Kunst vielleicht nur ein Bild, in dem die unbegreifliche Seele Jesu zu atmen scheint — Leonardos Skizze Jesu zum Abendmahl. Aber in Madox Browns Fußwaschung Petri ist die kniende, im Profil gehaltene Gestalt des Herrn von bezwingender innerer Wahrheit. Er hat nach seinen eigenen Worten, Jesu absichtliche Demut und Petrus tiefe Ehrfurcht darstellen wollen. Und er bringt uns zum Bewußtsein, daß die ganze Welt niederknien müßte und den anbeten, der hier seinen Jüngern die Füße wäscht. Man glaubt, daß diesem Jesus auch Wind und Meer gehorchen würden. Man hat Madox Brown als ersten modernen Realisten großen Stils bezeichnet; doch nicht in dem Sinne, daß ihm der Inhalt seiner Darstellungen gleichgültig gewesen wäre. Er besaß vielmehr eine Vorliebe für poetische, namentlich mittelalterliche Stoffe, und suchte das Innenleben des Vorwurfs dramatisch zu gestalten. Er war Realist nur in bezug auf den großen Wert, den er dem technischen Können zuerkannte, im Gegensatz zu der bis dahin üblichen Verachtung der Technik als angelernter Routine. Er hat zwar selbst nie eine hohe Farbenvollendung erreicht. Vollendete Farbengebung mit Gedankentiefe zu einen, war erst Watts vorbehalten. Aber die Anregung auf die jungen Künstler war doch von ihm ausgegangen, Technik und Inhalt in der Kunst beides gleich hoch zu halten.

Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten der Künstlerlaunen, daß Ruskin diesen Maler nicht verstanden und nicht gewürdigt hat. Madox Brown hat zeitlebens mit Sorgen um das tägliche Brod kämpfen müssen, und es nie zu der Anerkennung seiner jüngeren Genossen gebracht. Aufträge, auf die er gehofft, an denen sich seine Kraft hätte offenbaren können, wurden Rossetti zuteil, der, was er vom Malen verstand, ihm verdankte. In seinem Verhältnis zu Rossetti tritt sein Charakter bewundernswert hervor. Rossetti fühlte sich in der Akademie, in die er eingetreten war, nicht am Platze. Madox Browns Werke, damals fast von niemandem gewürdigt, fanden in ihm einen glühenden Bewunderer. Er trat als Schüler bei ihm ein, aber nur, um bald ebenso verzweifelt davon zu laufen wegen der Zumutung, an braunen Töpfen in einem Stilleben die technische Seite der Malerei zu erlernen, wie er der Akademie vor der Zumutung, nach Gipsen zu zeichnen, entflohen war. Trotzdem war dies der erste Schritt zu gegenseitigem fruchtbarem Austausch und lebenslanger Freundschaft. Rossetti wurde nun Holman Hunts Schüler, der ihn mit Millais zusammenführte. Dies war der Beginn der Bruderschaft. Rossetti war der Sohn eines italienischen Gelehrten, der aus politischen Gründen nach England geflüchtet war. Auch seine Mutter war halbitalienischer Abkunft, und seine Heimat glich einer neapolitanischen Enklave mitten in London. Die

häuslichen Verhältnisse waren beschränkt und nicht frei von Sorgen, doch das Leben durchwärmt von verständnisvoller gegenseitiger Zuneigung, und bewegt von regem geistigem Austausch. Die ältere Schwester Christine, eine schöne, vornehme Persönlichkeit, war selbst poetisch begabt. Ihre Gedichte haben ihr einen Namen gemacht. Sie war die Vertraute der beiden Brüder, Williams, des späteren Schriftstellers und Kunstkritikers, und Dante Gabriels. Des Vaters Dantestudien waren wissenschaftlichen Charakters und wirkten auf den jungen Gabriel zunächst nur abschreckend. Von Kind auf war das Verlangen nach Poesie in ihm lebendig. Mit fünf Jahren las er Hamlet mit Begeisterung. Goethes Faust, Tausend und eine Nacht folgten, und nachdem er Walter Scott gründlich genossen, kamen Byron und Shelley an die Reihe. Dann begann er Dante auf seine Weise zu lesen und empfing durch ihn die Richtung seines künstlerischen Schaffens. Mit fünf Jahren begann er zu dichten, und bald auch zu zeichnen. Die Schulzeit war ihm eine Qual, und erst im Zusammenleben mit Madox Brown, und unter seinem künstlerischen Einfluß begann die für ihn fruchtbarste Zeit seiner Entwicklung.

Rossettis Begabung war keine wesentlich malerische. Er dachte und empfand weder in Farben noch in Linien. Formen und Linien bedeuteten ihm nur Hüllen der Innenseite, Äußerungen der

Seele, und die Darstellung dieses Umfaßbaren war sein Ziel.
Seiner Kunst lag nichts ferner, als einen Ausschnitt der Natur zu geben. Er betrachtet sie vielmehr als „Brennstoff für das Feuer der Seele"; sie ist ihm Gegenstand der Beobachtung, die er einzeln in ihre Bestandteile zerlegt, um ihre Wirkungen um so genauer zu erkennen. Daher seine Bilder wie seine Gedichte nie etwas beschreiben. Beides soll die Erscheinung der Dinge lediglich zum Medium des Ausgleichs machen zwischen der materiellen Welt und der Seele.
Maeterlinck bezeichnet das Erwachen der Seele, das sich heute aufs neue kündet, als „die heilige Bürde einer unsichtbaren Gegenwart, die ans Licht drängt", und weist auf die Prärafaeliten hin, als auf „gewisse ausländische Maler", „bei denen man dies besonders stark empfinde".
Rossetti hat schon mit achtzehn Jahren gewußt und ausgesprochen, was das Ziel seiner Kunst war. Seine Novelle *Hand and Soul* ist das Gleichnis seiner eigenen künstlerischen Entwicklung. Sie ist Dantes *Vita nuova* nachgebildet, und zeugt von schlichter Innerlichkeit. Sie ist in die vorrafaelische Epoche der Florentiner Geschichte verlegt.
Chiaro d'Erma will zuerst die Religion, dann die Sittlichkeit durch seine Kunst fördern, und wird zum Künstler erst, als er dem Zuge seiner Seele folgt. Er erblickt sie in einer Vision, und „es schien

ihm, als ob er die ersten Gedanken, die ihm je gekommen, aus ihren Augen abgelesen, er erkannte ihr Haar als das goldene Gespinst, durch das er seine Träume schaute. Ich bin das Abbild deiner Seele, hub sie an. Du sagst, der Glaube habe dich so sehr enttäuscht wie der Ruhm . . . Aber wer hat dich geheißen, Glaube und Liebe zu trennen? Vermagst du den belebenden Windhauch zu lösen von der Sonne, die ihn durchglüht? Trachte nicht nach dem Trennenden und laß dir an der Liebe genügen. Denn der Glaube erwacht in der Seele. . . . Wie konntest du meinen, dem kalten Verstand zu vermitteln, was Gott nur dem warmen Herzen offenbart? . . . Wie konntest du sagen: Ich will Gottes Ansehn stärken unter den Menschen — hat er jemals gesagt: Stütze mich, mein Sohn, denn ich falle? Gib Gott nicht mehr, als er von dir verlangt, aber auch dem Menschen, was des Menschen ist. . . . Es gibt nur einen Weg, Gott und den Menschen zu dienen, das ist mit ganzer Seele und allen Kräften der Hände . . . . Dann befahl sie ihm, sie zu malen: in meiner Schwachheit und in den Gewändern dieser Zeit; aber mit Augen, die nach Arbeit ausschauen und mit Glauben, der nicht erlernt ist, aber brünstig zum Gebet. Dann wird deine Seele dir immer vor Augen stehen und dich nicht mehr verwirren . . . .“ *

* Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift der Prärafaeliten: The Germ.

Muther hat Rossetti den Giorgione unter seinen Genossen genannt, obwohl Giorgione als Maler, als Künstler der Farbe, vielleicht überhaupt nicht seinesgleichen hat. Die Ähnlichkeit, die Muther herausfühlt, liegt auf anderem Gebiet. Aus dem Schweigen von Giorgiones Bildern — denn sie sind leise, andeutend, innerlich — in diesem Schweigen vernimmt man den Flügelschlag der Seele. Sie webt die unsichtbaren Fäden zwischen der Madonna von Castel-Franco, dem jugendlichen Ritter und dem in Betrachtung versunkenen Heiligen. Äußerlich haben sie keine Beziehung zueinander, als die, den Thron der Mutter Gottes zu beschützen. Was uns daran ergreift, hat keinen Inhalt und ist doch voller Leben. Und dasselbe entzückt an Rossettis Kunst. Mit oft unzulänglichen Mitteln erschließt er das innere Wesen der Vorgänge, die keine Begebenheiten sind, noch dem Verstand mitteilbare Dinge, vielmehr Zustände der Seele. So gruppiert sich in der figurenreichen, bewegten Komposition der Maria Magdalena alles Äußere um ein inneres Erlebnis. Maria Magdalena mit ihren reichgekleideten Liebhabern vom Volk im Reigen umdrängt, erblickt Jesu im Hause des Pharisäers. Und der Schwerpunkt des Bildes liegt in der Vergegenwärtigung eines Umfaßbaren, dessen, was Jesu Blick in Magdalenas Seele auslöst. Ebenso in dem ersten Bild, das er ausgestellt, der Mädchenzeit der Jungfrau Maria. Man weiß nicht, ob

das jungfräuliche Kind den kleinen Engel, der einen Lilienstengel in ein schönes, getriebenes Gefäß stellt, wirklich erblickt, oder ob es nur eine innere, halbverstandene Vision ist, die sich in ihren fast schmerzlich nachdenklichen Zügen spiegelt. Hier ist jede Einzelheit Symbol, wie Rossetti uns selbst sagt:

. . . . as if it were
An angel-watered lily, that near God
Grows and is quiet.

Von diesem Bilde war die Kritik entzückt. Und als ein zweites Bild die Weiterentwicklung brachte:

Till, one dawn at home
She woke in her white bed, and had no fear
At all — yet wept till sunshine, and felt awed
Because the fulness of the time was come —

da brach allgemeine Empörung in jener bekannten, vernichtenden Kritik über ihn herein, gegen die Ruskin zu Felde zog, und jene wundervollen Worte über Rossettis *Ecce ancilla domine* fand, das man der religösen Entweihung beschuldigte.*
Auch hier ist der Vorgang in die Seele des Mägdleins verlegt, und von herber Keuschheit und erfüllt von dem ahnungsreichen Weh des Schwertes, das durch die eben erwachende Seele dringen wird. Das Weiß in Weiß der Gestalten und des Hintergrundes waren in der Farbengebung etwas ganz Neues. Ruskin sagt später: „Rossettis großes, poetisches Genie hat es durchaus gerechtfertigt,

* Charlotte Broicher, Essays I, S. 107.

daß ich für ihn eine völlige und wie ich glaube die erste Originalität in Anspruch nahm für die herb realistische, obwohl tief ehrfürchtige Wahrhaftigkeit, mit der die Prärafaeliten allein von allen Schulen die Umstände aus Jesu Leben konzipiert haben.“ Dagegen macht er seiner Technik den Vorwurf, das Studium der Natur zu vernachlässigen. Den besonderen Charakter seiner Bilder erklärt er sich aus den Prinzipien der alten Manuskriptmalerei, denen er in der Farbengebung gefolgt sei. „Sie gestattet mit der Schönheit der Glasmalerei zu wetteifern, ohne doch Mysterium und Würde von Licht und Schatten einzubüßen. Diese Besonderheit, sofern sie sich auf Missalienmalerei gründet, ist aber der Natur gegenüber konventionell und unwirklich. Ihr Licht ist nicht das Licht der Sonne an sich, sondern des Sonnenscheins, wie er unbestimmt durch gemalte Scheiben bricht.“* Durch dies Verfahren erreichte Rossetti aber den eigentümlich mystischen Charakter, der auch seine Poesie durchdringt, die Goethes Worte „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!“ in ganz besonderem Sinn erläutern. Als Kompositionen sind seine Bilder zu Dantes *Vita nuova* vielleicht das Vollendetste, was er geschaffen. In Deutschland hat ihn sein größeres Bild Dantes Traum am bekanntesten gemacht. Beatrice ruht auf dem Totenlager. Zwei Frauen heben das Leichentuch empor,

* The Art of England.

und Amor als jünglingshafter Eros beugt sich zum Kuß über die Entschlafene. Er faßt Dante an der Hand, der ihm zögernd folgt. Das Bild strömt die Ruhe Dantescher Empfindung aus, die Rossetti wundervoll übersetzt hat:

And with her was such very humbleness
That she appeared to say I am at peace.

Nach langjähriger Arbeit, und oftmaliger Rücksprache mit Ruskin, hat er auch ein großes Altarbild, ein Tryptichon für die Kathedrale von Llandaff vollendet, das zu seinen bedeutendsten Schöpfungen zählt. Das Mittelstück ist eine Anbetung des Jesukindes; Maria hält es auf dem Schoß und vor ihr knien ein König und ein Hirte. Durch alle Luken und auf dem Dach der Hütte, werden Engel sichtbar; man glaubt die herbsüße Weise geheimnisvoll erklingen zu hören von „Es ist ein' Ros' entsprungen“. Aber als hätte Schumann sie gesetzt, und keiner der alten Meister! Rossetti nennt das Bild: Der Same Davids. Auf der einen Tafel steht der junge, kraftvoll schöne David, gespannt Züge und Muskeln, und holt mit der Schleuder aus. Im Hintergrunde sieht man wie Bäume die starrenden Speere der Philister. Auf der anderen Tafel sitzt König David in der Rosenlaube. Er trägt einen mittelalterlichen Kettenpanzer unter reich gesticktem Gewand, eine Krone auf dem Haupt und schlägt eine seltsam geformte Harfe. Er träumt in die Zukunft. . . .

In seiner letzten Schaffensperiode hat Rossetti sich von den Prinzipien der Prä-Rafaelitischen Bruderschaft ganz ebenso losgesagt wie Millais. Aber in entgegengesetzter Richtung. Er malt fast nur weibliche Einzelgestalten, und erhebt sie zu Symbolen seelischer Stimmungen. In diesen Bildern hat seine Kunst malerisch ihren Höhepunkt erreicht. Beata Beatrix, heut in der Tate-Gallery, ist seine vollendetste Schöpfung. Visionäres Helldunkel durchzittert ahnungsvoll Nähe und Ferne, alles mit beseligender Ruhe erfüllend. Rossetti hat das Bild selbst geschildert: „Es erläutert die *Vita nuova* und verkörpert symbolisch Beatrices Tod, wie er dort berichtet wird. Das Bild soll nicht den Tod darstellen, sondern ihn unter dem Schein einer Entzückung vergegenwärtigen, in der Beatrice, an einem Balkon sitzend, mit dem Blick über die Stadt, plötzlich von der Erde in den Himmel entrückt wird .... Sie aber ist sich trotz der geschlossenen Lider einer neuen Welt bewußt, wie es die letzten Worte der *Vita nuova* ausdrücken: „Die selige Beatrice, die nun ohne Unterlaß sein Antlitz schaut, wird allen Zeiten gesegnet sein. Gelobt sei Gott."

Man sieht, wie Rossetti einen inneren Vorgang darstellt, der nach seinen eigenen Worten „der intensiv bewußte aber geduldig verschwiegene Prozeß einer okkulten Lebensentwicklung ist, und

der vor der Ausführung schon in seinem Geist vorgezeichnet war". Er malt die Ekstase, aber er malt sein eigenes Entrücktsein.

Wenn Tizian die Ekstase malt, und in Marias Himmelfahrt die höchste Hingabe des Weibes vergöttlicht, dann weht ein starker Wind durch die Himmel. Die Arme breiten sich aus, die Gewänder blähen sich, und die Engel schwimmen wie Wolken im Äther. Selbst in den Bildern der Frühitaliener, wo der heilige Franziskus die Stigmatisierung empfängt, sind die Gebärden bewegt. Wie viel mehr erst in Sodomas Ekstasen der heiligen Katharina. Rossettis Gestalten sind still, fast bewegungslos, ihre Gebärden sind lässig, sie halten an sich, wie um den Traum, dem sie entstammen, nicht zu verscheuchen. Und doch geht ein Strom inneren Erlebens durch sie hindurch, und auf den Beschauer über. Er achtet nicht auf Fehler der Zeichnung, ob ein Arm zu kurz, eine Schulter verrenkt, denn das poetische Moment, das hier pulsiert, das was jenseit aller Technik, ist zu mächtig und intensiv. In der Frau symbolisiert Rossetti alle Regungen der Seele. Fiametta steht ganz von Apfelblüten umringt. Sie hält einen Zweig über ihrem Haupt, dessen Blüten neben ihr herabrieseln. Hinter dem dunklen Haupt Flammen wie ein Heiligenschein. Ob er nun La Pia malt, weltverloren vor sich niederblickend, oder Veronica Veronese, deren Hand in die Saiten einer Mando-

line greift — unwillkürlich denkt man an die Erzählung, in der *dell' Erma* der Auftrag wird, seine eigene Seele zu malen. In *The Loving Cup* führt sie den schön getriebenen Becher mit dem verhängnisvollen Liebestrank zögernd zum Munde. Und in *The blessed Damozel* blickt sie sehnsüchtig zur Erde, *leaning over the golden bar of Heaven.* Und die beiden Engel unter ihr tragen ihre Züge ebenso, wie in der *Rosa Triplex* dasselbe Antlitz uns dreifach anblickt.

Was Rossetti so unvergleichlich anziehend macht, ist seine Doppelbegabung als *Poet-Painter.* Seine Gestaltungskraft verschmilzt Traum und Wachen zu neuen Bildern. So eng berührt sich sein poetisches mit seinem malerischen Schaffen, daß die Voraussetzungen der einen Kunst zur Vollendung der andern führen. Nach seiner Auffassung ist ein Bild ein gemaltes Gedicht: „wer es leugnet, dessen Komposition entbehrt eben der Poesie." Rossetti versteht unter Poesie nicht einen äußeren Vorgang, eine Situation oder Begebenheit. Das alles ist ihm nur „Brennstoff für das Feuer der Seele", das sie zu poetischer Gestaltung ausglüht. An Werken William Blakes, seinem Vorläufer als *Poet-Painter*, den er so sehr bewunderte, ist ersichtlich, wie eine wahrhaft poetische Konzeption der Seele, die literarische Behandlung der Malerei ausschließt. In Blakes Darstellung der Winde, die die sündig Liebenden in Dantes Hölle umher-

treiben, ist es der innere Zwang des Verhängnisses, der die umhergejagten Leiber zu Seelen des Sturmes macht. Von weitem glaubt man einen Zyklon zu erblicken, und sieht erst allmählich, daß seine Wirbel Menschenleiber sind. In dieser Symbolik entspricht das Bild völlig der Sache, und ist aus lebendiger Anschauung geboren.

Auch Ruskin macht die Werke großer Kunst, sowohl in Dichtung als in Malerei, abhängig von der lebendigen Anschauung ihrer Konzeption. Sie sind immer als Ganzes geschaut, und nicht unter der Hand, nach und nach aus Einzelheiten zusammengestellt worden. Der große Naturalist unterscheidet auch in der Natur auf einen Blick Wesentliches von Unwesentlichem, und ergänzt eines so sehr durch das andere, daß, wenn man eine Einzelheit aus seinem Bilde herausnähme, das Ganze zusammenfiele. Und dasselbe Moment bestimmt die Größe des Malers, „der“, wie Dürer sagt, „inwendig voll Figur ist“. Auch hier steht das eine unlöslich in Beziehung zum andern.

Nach diesem Prinzip sind Rossettis Bilder wirklich geschaut, und nicht nach einer poetischen Idee komponiert. Ebenso entsprechen seine Gedichte den höchsten poetischen Anforderungen, deren Gesetze Ruskin in „Moderne Maler III“ niedergelegt hat. Die Gleichnisse der Dichter ersten Ranges, sagt er, heben das jedem Ding besonderste hervor, und verlieren sich so wenig in Verallge-

meinerungen, wie sie den Dingen Empfindungen unterschieben, die ihrem Wesen nicht entsprechen. Wenn Dante die Geister beschreibt, die vom Ufer des Acheron herabfallen wie „tote Blätter von den Zweigen flattern", so veranschaulicht dies Bild die äußerste Lässigkeit, Mattigkeit, Passivität und Agonie der Verzweiflung, ohne nur auf einen Augenblick die klare Vorstellung einzubüßen, daß dieses Seelen, und jenes Blätter sind. Wenn aber Coleridge sagt:

> Dies eine rote Blatt, das letzte seines Clan
> Es tanzt so wild es tanzen kann —

so liegt darin eine falsche Anschauung. Er substituiert dem Blatt fremdes Leben und Wollen. Seine Kraftlosigkeit verwechselt er mit Absicht, seinen Tod mit Lust, und den Wind der es schüttelt, mit Musik. Dichter ersten Ranges tragen nichts in ihre Gleichnisse hinein, das nicht aus ihnen herausdringt. So Goethe, wenn er die Stimmung personifiziert, die ihm Nacht und Dunkel erweckt: Der Abend wiegt die Erde; an den Bergen hängt die Nacht. Finsternis blickt mit hunderttausend Augen aus dem Gesträuche. Der Friede kehrt in die Brust ein.

In dieser Hinsicht entspricht Rossettis Dichtung klassischen Anforderungen. In der englischen Romantik steht das Bild immer für die Sache, und drückt nicht, wie z. B. bei Novalis bloß gestaltlose Gefühlsschwärmerei aus. Wie bei Wordsworth

Naturalismus und Romantizismus zugleich ins Leben treten, so bleibt dieser Zug auch den späteren Romantikern. In der anschauenden Verwirklichung der Situationen kommen sie Homers und Dantes Vergegenwärtigungen der Dinge nahe. Dieselbe künstlerische Wahrhaftigkeit ist für Rossetti charakteristisch. Aber die Personifikationen seiner Gleichnisse haben wie für Dante eine fast konkrete Bedeutung. Die Regungen der eigenen Seele verlegt er nach Art primitiver Menschen in die elementaren Mächte, von denen wir umringt sind. Und hierauf beruht der archaistische Ton seiner so modern und kompliziert empfundenen Gedichte.
Er hält z. B. Zwiesprache mit den Geistern der Zeit und der Zeitlosigkeit, die an ihm vorüberziehen:

I shut myself in with my soul
And the shapes came eddying forth.

Der Tod, der ihn so oft überschattet, nimmt Gestalt an. Erst als ein Kind, das er auf den Knien hält, das mit ihm wächst und wandelt bis an jene bleiche Flut, die ihn der Tod als letzten Trank aus der hohlen Hand schlürfen läßt. Und beim Rückblick auf das Leben, der Herrin allen Glücks, das ihm Liebe und Sang gegeben, und Kunst, deren Augen Welten waren, die Gott schön fand — sagt er: sind diese alle gestorben, nur damit das Leben mir den Tod brächte? Erst zuletzt taucht die Hoffnung auf, im Tode Vergessen auch vom

Unvergeßlichen zu finden. Er sitzt mit Amor an des Baches Hang.

> Wir neigten uns zum Wasser, er und ich,
> Er sprach kein Wort und blickte nicht auf mich...

Ebenso die einzelnen Stunden. Kann das morgen blasser sein als du? fragt er das heut, und die Stille antwortet: ja, fortan ist alle Zukunft grauer Gram.

„Die Schatten unserer Tage ohne Laut: sie sehn uns an — gewiß gekannt zu sein!“ (nach Stefan Georges Übersetzung).

Der Maler macht sich auch in seinem poetischen Schaffen geltend. Seine Anschauung eröffnet ihm den Ausblick auf eine landschaftliche Schönheit, die nicht nur Gleichnis einer seelischen Stimmung wird, sondern wie z. B. das Meer, sein eignes Geheimnis kündet. Wenn Tennyson beim Meeresrauschen ersehnt, *that my tongue could utter, the thoughts that arise in me*, so hört Rossetti in dem gleichgültigen Einklang der Wellen *Times self, made audible* —

> *The murmur of the earth's own shell*
> *Secret continuance sublime ....*

Sind die Sonette schwer flüssig und beugen sich unter der Last der Gedanken, die die Empfindung beschweren, so ist in *The blessed Damozel* das er mit achtzehn Jahren schrieb, eitel Melodienreichtum, Sprudeln und tanzender Rhythmus. Ich zitiere zwei

Strophen daraus nach Hedwig Lachmanns wundervoller Übersetzung*

> Von Gottes Hause war's der Wall,
> Wo sie hernieder schaute,
> Den Gott sich über die tiefe Kluft
> Zunächst im Raume baute,
> So hoch, daß wie ein Nebelfleck
> Die Sonne unten graute.
>
> Im Himmel liegt er wie ein Steg
> Über den Ätherweiten.
> Darunter fällt zur Erde steil
> Der Raum nach allen Seiten,
> Wo Tag und Nacht sich flammend drehn
> Mit wirbelnden Gezeiten.

William Morris sagt, in diesem Gedicht sei Sehnsucht, Enttäuschung, Verzweiflung und Anbetung der Liebe zu einem greifbaren Traum gesponnen, in dem der Himmel, der nur für die Geliebte da zu sein scheine, so wirklich sei, wie die irdische Umgebung des Liebenden, während dieser kaum weniger seltsam, kaum weniger von dem Bewußtsein seiner Leidenschaft durchpulst werde, als die Gebilde seiner Fantasie.

Von Rossettis größeren Dichtungen ist eigentlich nur die Ballade *The Kings Tragedy* populär geworden. In dem Ton alter Balladen erzählt sie das Ende Jacob I. in dramatischer Steigerung. Seine großen epischen Romanzen sind von durchaus lyrischem Charakter. Der Stoff ist ausgeglühter

* „Im Bilde". Schuster und Löffler.

Asbest, durch den die Regungen der Seele hindurchscheinen. So gibt sein „Dante in Verona“ Einblick in die innere und äußere Tragik von Dantes Leben: sein visionäres Schauen war das unentrinnbare Schicksal des Genies. „Sein Herz brannte in seinem Leibe, als trüge er Flammen in der bloßen Hand.“ Nicht so gewaltig ist *The Burden of Niniveh*, das Ruskins uneingeschränkte Bewunderung erweckte, noch ehe er wußte, von wem die Ballade sei. Der Dichter erblickt das Götterbild des alten Ninive — ein geflügelter Stier — im Hof des British Museum, wo es eben ausgeladen ist. Zeiten und Szenen ferner Vergangenheit steigen vor ihm auf, da ganze Geschlechter in des Kolosses Schatten — das einzige, was ihm auch hier treu geblieben — angebetet hatten. Der Schrei der Seele Ninives, die noch sprachlos, nach Ausdruck rang — liegt in diesem Götterbild gebunden vor uns.

Für Rossettis Dichterruhm ist Ruskin ebenfalls fördernd eingetreten. Nichts konnte ihm erwünschter sein, als die Lyrik Dantes, seiner Vorläufer und Zeitgenossen, in Rossettis Übersetzung zu befürworten; und als sich kein Verleger finden wollte, übernahm Ruskin die Garantie mit einem Fond von 2000 Mark. In Einzelheiten verlangte er eine noch feinere Ausarbeitung, und namentlich eine weniger altertümelnde Ausdrucksweise, stand aber bewundernd vor einer Übersetzungskunst, die den

Geist der italienischen Sprache vollendet widerspiegelte. Ihr Glanz funkelt in Metrik, Assonanz und Alliteration und doch wirkt das Ganze wie eine englische Originaldichtung. Die Übersetzung von Dantes „Neuem Leben“ bezeugt dasselbe Eindringen in Dantes Gedankenkreise, wie Rossettis Bilder zu Dantes Selbstbekenntnissen.

Der Sonettenkreis, den er unter der Bezeichnung *The House of Life* veröffentlicht hat, steht wiederum in enger Beziehung zu Dante. Schon als Knabe war er in Dantes Welt zu Hause, und die eigentümlich ungebrochne Einheit von Natur und Geist, war sein eigentliches Lebenselement. In der Kunst hatte sie alles Leben in geheimnisvolle Kreise gezogen, und in unergründliche Schönheit gebannt. Dantes intensive Leidenschaftlichkeit der Anschauungsweise schmilzt Geistiges und Materielles zusammen, und „wo das Geistige sichtbar wird als klarer Kristall, hat die Materie jeden Erdenrest, und jede Schlacke verloren“. (Walter Pater.) Daraus erwächst die Möglichkeit, die abstraktesten Vorstellungen zu konkreten Mächten zu verdichten, ohne daß sie an ihrer Geistigkeit Einbuße erlitten.

So tritt Dantes Liebe ihm persönlich gegenüber: Amor nimmt ihn bei der Hand, spricht mit ihm, gibt Beatrice sein Herz zu essen. Die Sterne begegnen sich und weinen miteinander; Geister der Liebe strahlen wie Flammen aus den Augen

der Geliebten. Ihren Höhepunkt gewinnt diese Einheit des Sinnlichen und Übersinnlichen in der Vorstellung, daß Dantes Liebe zu Beatrice der Art nach dieselbe sei *che muove il Sole e l'altre Stelle.* Eine Auffassung, an der die Wiederaufnahme platonischer Studien nicht ohne Anteil war. Denn was man später spottend platonische Liebe genannt, beruht doch auf der Voraussetzung, daß Liebe zur Schönheit des Leibes allein den Menschen nie zur Vollendung seines Wesens führe. Verlangen nach Schönheit der Seele in leiblicher Hülle sei aber die erste nicht zu umgehende Stufe zur Erkenntnis ewiger Schönheit.

Rossetti hatte nicht umsonst die Höhepunkte der Danteschen Selbstbekenntnisse zum Inhalt seiner schönsten Bilder gemacht. Die Reinheit und Intensität von Dantes Leidenschaft zu Beatrice, hat den Springquell seiner Kunst in die Höhe getrieben, und Dantes hoffnungslose Liebe in der seinen Erfüllung gefunden. Diese große Liebe ist ihm die einzige Realität in einer Welt, wo alles schattenhaft vorüberzieht. Das Haus des Lebens kristallisiert sich um seine Liebe, und ihre Erlebnisse bauen es auf.

Diese Liebe weilt nicht unter den andern Lebensmächten —: weit jenseit der leidenschaftlichen Stürme von Willkommen und Abschied hat sie ihren Thron an windstiller Stätte errichtet, wo die Augen der Geliebten seinen gefangenen Geist em-

porziehen zu der Freiheit ihrer Seele... Was ist köstlicher als die Wellen ihrer gelösten Haare, ihr zitterndes Lächeln? . . . Das eine Einzige, ohne das alles andere keine Süße hätte: das stille, inbrünstige Vertrauen des Herzens. Und doch ist ihre Seele von ihrem Leib nicht zu trennen: *The soul I know not from the body, nor Thee from myself, neither our love from God.* Wie wunderbar, das zu sein, was der Mann nur als heiliges Geheimnis erfaßt!

Heavens own screen
Hides her soul's purest depth and loveliest glow;
Closely withheld, as all things most unseen.

Das Bildnis, das er von der Geliebten macht, soll vor allem die hohe Vollendung ihres inneren Wesens künden, und dem, der die äußersten Grenzen ihrer Schönheit schauen möchte, den Himmel und den weiten Umkreis ihrer Seele zeigen: *that he may know the very sky and sealine of her soul.*

Burne Jones (1833—1898) hat nominell nicht zu der Prä-Rafaelitischen Bruderschaft gehört. Und obwohl ihn die öffentliche Meinung zu ihren ausgesprochensten Vertretern rechnet und er die Schule erst volkstümlich gemacht hat, verwahrt sich Holman Hunt neuerdings dagegen, ihn überhaupt den präraFaelitischen Malern zuzuzählen.* Er war jünger und trat unter ihnen nur Rossetti nahe, und erst

* Pre-Raphaelitism and the P. R. Brotherhood by Holman Hunt. 1905.

als die Bruderschaft als solche sich schon aufgelöst hatte. Ruskin hat ihn aber stets den Präraffaeliten beigezählt, und zwar auf Grund seiner Wahrhaftigkeit. „Denn Wahrheit ist die Lebenskraft der ganzen Schule — ihre Rüstung, ihr Feldgeschrei. Die oft grotesken Formen einer wilden Einbildungskraft entstammen keineswegs einer verzweifelten Fantasie des Künstlers oder einem in die Irre gegangenen Glauben, sie sind vielmehr der symbolische Ausdruck naturwissenschaftlicher Erkenntnis, die frühere Zeiten nicht besaßen.“*
Burne Jones stammte aus engen, kleinbürgerlichen Verhältnissen. Von zarter Gesundheit, verlebte er neben dem früh verwitweten, schwermütigen Vater eine freudlose Kindheit. In Birmingham, wo er aufwuchs, waren viele Fabriken, aber keine Bilder, und von Kunst hat er dort nie etwas gesehen noch gehört. Er ging nach Oxford, um Theologie zu studieren, und schloß hier die lebenslange Freundschaft mit Morris, die für beider künstlerische Entwicklung gleich bedeutsam wurde.
„*I think Morris' friendship began everything for me* . . . .“ schreibt er. Beider Jugendgeschichte ist nicht zu trennen.
Da Burne Jones verhältnismäßig spät Maler wurde und nie eine eigentliche Akademie durchmachte, hat es lange gedauert, bis er die technische Seite der Kunst bemeisterte. Er hat eigentlich nur

* The Art of England.

Rossetti zum Lehrer gehabt, dessen Methode so unmethodisch wie möglich war. Er ließ ihn von Anfang an nach der Natur, und nicht nach der Antike zeichnen, „denn in der Malerei komme es vor allem darauf an, sich nichts fremdes aufdringen zu lassen, und die eigene Handschrift zu entwickeln". Burne Jones durfte Rossetti bei der Arbeit zusehen, und lebte sich zunächst ganz in dessen Manier ein.

„Praktisch brachte er mir alles bei, was ich weiß; später fand ich selbst die Methode, die meiner Natur entspricht. Er ermutigte mich, ohne Scheu meiner Fantasie zu folgen — was ebensogut wie schädlich für mich war. Erst viel später zwang Watts mich, auf das Zeichnen größere Sorgfalt zu verwenden." *

Burne Jones ist zuerst bekannt geworden durch seine Entwürfe zu Morris kunstgewerblichen Arbeiten. Die Glasgewirke für gotische Kirchen, die er gezeichnet und die Morris ausgeführt, haben seinen Namen in die entlegensten Teile Englands und Schottlands und bis hin nach Amerika getragen. Muther sieht auf diesem Gebiet den Schwerpunkt seiner künstlerischen Bedeutung.

Ruskin — dessen kunstgewerbliche Lehren für Burne Jones so maßgebend waren wie für Morris —, Ruskin hatte verlangt, Dekoration und Ornamentik müsse sich auf das Genaueste der Architektur an-

* Brief an Comyns Carr.

passen, in deren Dienst sie stehe. Es sei ihre Bestimmung, die Wirkung der Architektur zu erhöhen, deshalb habe sie sich ihr unterzuordnen. Burne Jones künstlerische Anfänge fielen in die Zeit der gotischen Wiedergeburt, daher die Linien der Glasgewirke, die aus Morris Werkstatt hervorgingen, sich genau der gotischen Konstruktion, der sie eingefügt wurden, anpaßten. Nicht nur ihre Gestalten steigen schlank und lotrecht hinan, auch die Landschaften folgen dem gotischen Gefüge. Dieselbe Stilisierung überträgt Burne Jones auf die Motive der Arrasteppiche, die Morris webte. Sie waren für besondere gotische Hallen und Gemächer entworfen und ausgeführt, und konnten nur in dieser Stilisierung zu den Räumen stimmen. So kam es, daß die oft wundersam gewundenen Formen gotischer Ornamentik Burne Jones zur zweiten Natur wurden. Dieselbe Liniensprache fand er bei den Florentiner und Sieneser Meistern der frühitalienischen Malerei. Ohne sie nachzuahmen, verschmolz sein Empfinden ihre Formengebung mit der eigenen Anschauung zu etwas Neuem. Auch seine Öl- und Aquarellbilder wirken wie eine Wiedergeburt frühitalienischer Kunst. Wie sich alle Frauen, die Rossetti gemalt hat, untereinander gleichen, obwohl er die verschiedensten Modelle gehabt hat, so hat auch Burne Jones in seinen Frauen einen besonderen Typus geschaffen. Ihr Grundzug ist die schlanke, bieg-

same Gestalt der Tochter Albions. Aber sie bewegt sich in dem schwermütigen Rhythmus keltischer Balladen, und schweigt in der beredten Haltung der Madonnen Botticellis und Fra Lippino Lippis. Eine Ähnlichkeit der beiden Typen ist vorhanden. Gibt es doch Engel von Botticelli, die aussehen, als müßten sie englisch sprechen, würden sie die Lippen öffnen. Burne Jones Frauen und Ritter stehen lässig und müde da. Ihre Gebärden sind langsam und feierlich, manchmal erwartungsvoll, aber immer schwer an innerem Erleben. Aus großen, fragenden Augen blicken sie wie in weite Ferne. In ihrem Reigen kehrt ein Antlitz immer wieder, Frauen und Mädchen, deren Züge groß, aber nicht regelmäßig sind. Es sind die Züge seiner Frau und seiner Kinder.

Burne Jones war von unermüdlichem Fleiß; er arbeitete lange und ausdauernd, oft Jahre hindurch an einzelnen Bildern. Seine Werke haben seinen Namen weit über England hinaus getragen. Namentlich wurde er in Frankreich geschätzt und zum korrespondierenden Mitglied der Akademie ernannt. Es war der Dank für seine schöpferische Stellungnahme dem Naturalismus gegenüber.

Ruskin hat ihn ebenso hoch als Freund wie als Künstler geschätzt. Ihm ist er der Romantiker schlechthin, „sofern Romantik nicht in der Art der Darstellung zum Ausdruck kommt, sondern in der Wirkung auf bestimmte Leidenschaften, die die

Nahrung der Seele bilden". Er stellt ihn der realistischen Seite der Prärafaeliten stracks entgegen; der Richtung, die ihre höchste Kraft in der Darstellung von Personen entfaltete. Burne Jones dagegen sei am bedeutendsten in Personifikationen abstrakter Ideen und allgemeiner Wahrheiten. Rossetti hätte z. B. das 1. Kapitel der Genesis durch eine Einzelfigur dargestellt, durch Adam oder Eva. Burne Jones aber malt einen Schöpfungstag. Sechs weibliche Engel halten jeder eine Glaskugel, in denen man, wie durch einen Spiegel, die Vorgänge der Schöpfung erblickt.

Da Burne Jones Gedanken personifiziert, nennt Ruskin ihn ferner den Maler mythologischer Vorgänge.... „Die Kunst die den alten Sehern mangelte, hat er in den Dienst ihrer Einbildungskraft gestellt, und uns mit einer der alten Zeit unmöglichen Wahrhaftigkeit, jene Visionen geschildert, in denen die Weisesten der Menschheit ihre heiligsten Offenbarungen geschaut haben. Nicht indem er buchstäblich genau die Worte der Seher wiederzugeben versuchte, denn keiner kann völlig in den Geist des andern eingehen, noch ein schöpferischer Mensch seinen eigenen Suggestionen untreu werden. Wohl aber können die Mittel vollendeter Kunst die verborgene Herrlichkeit uralter Fantasie enthüllen...." „So ist es Burne Jones gelungen, die Offenbarungen nordischer und griechischer Mythologie mit den herrlichsten Legenden der christlichen

Tradition zu versöhnen." Sein Wissen hat seine Innerlichkeit nicht beeinträchtigt; seine Erkenntnis der Zustände von Vergangenheit und Gegenwart nur seine Empfindung vertieft. Wurde ihm doch die Außenwelt nur zum Symbol innerer Vorgänge. „Wenn" — sagte Rossetti — „das vornehmste Bild ein gemaltes Gedicht ist, dann war kein Künstler reicher mit den höchsten Qualitäten poetischer Erfindung ausgerüstet als Burne Jones." Doch ist er nie der Gefahr verfallen, literarische Kunst zu produzieren und mit ungenügenden künstlerischen Mitteln dichterische Visionen durch die Malerei zu verwirklichen. „Jeder Gedanke, jedes Symbol seiner Einbildungskraft gewann malerische Anschauung. Es war keine ausgeklügelte Übertragung von einem Gebiet auf das andere, denn sein Geist kam erst in der Liniensprache zum Ausdruck. . . ."*

Sein Kolorit ist dunkel und tief, doch ohne schwärzlich zu wirken. Denn die Schatten malt er farbig. Aber seine Farben leuchten aus den Linien hervor wie edle Steine aus ihrer Fassung. So kündet sich auch in Betonung der Linie der germanische Grundzug seines Wesens. Wie die alten und auch die englischen Prärafaeliten, verwendet er unendlichen Fleiß auf Einzelheiten. Blumen und Gräser kommen in ihrer Eigenart und Farbenglut ebenso zu ihrem Recht wie die Farbenpracht seltener Ge-

* Burne Jones by Comyns Carr.

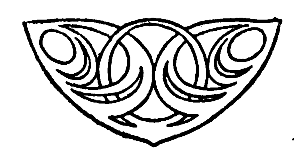
wandung, der Rüstungen und Kronen, die seine Gestalten schmücken.
Wie Giotto, den er in Padua studierte, hat er die Kardinaltugenden in weiblichen Einzelgestalten personifiziert. Ebenso Glaube, Liebe, Hoffnung in einzelnen Frauen. Die Hoffnung steht mit bloßen Füßen auf Steinfließen in engem Kerker. Ihre eine Hand hält einen Apfelblütenzweig, die andere greift durch die vergitterte Dachluke in eine blaue Wolke, die sich zu ihr hernieder senkt. Es ist nicht die Leidenschaftlichkeit der Hoffnung, wie Watts sie darstellt. Watts setzt ein junges Weib mit verbundenen Augen einsam auf eine Weltenkugel und gibt ihr eine Leier in die Hand, deren Saiten alle gesprungen sind, bis auf eine. Aber unerschütterlich spielt sie auf der einen Saite weiter. Burne Jones Gestalten fehlt die Lebensenergie, die sich hierin ausspricht. Wenn Temperentia Wasser auf die Flammen gießt, die um ihre Füße züngeln, so scheint sie das Feuer nicht zu spüren. Burne Jones Gestalten sind leidensfähig, aber klaglos. Irgendwie scheinen sie schon den Leidensbedingungen entrückt. Vielleicht haben sie innerlich schon überwunden, oder sie glauben ihrem Schicksal doch nicht entrinnen zu können. Wo er sich in das Märchenland begibt, erreicht seine Darstellung z. B. Moritz von Schwind nicht annähernd. Es fehlt ihm die Naivität, der Kindersinn, wie er sich so unvergleichlich in Schwinds Märchenzyklus von

den Sieben Raben ausspricht. Dagegen überragt er wiederum Schwind in der Vergegenwärtigung schicksalsschwangerer Vorgänge, unheimlicher, banger Träume und Verzauberungen. Doch fehlt seiner Empfindungswelt das Elementare. Wenn in Böcklins Pan die Natur selbst verdichtet erscheint, so ist der Pan bei Burne Jones eine Reflektion über die Natur. In Böcklins Tritonen und Nixen, in seinen Sirenen und Faunen, gewinnen die Elementargewalten Laut. Es ist das Meer selbst, das braust und brandet, die Erde selbst, die singt und klingt. Bei Burne Jones aber sind die Elemente gebändigt. Nicht die Natur spricht zu uns, sondern ein Poet spricht zu uns über die Natur. Neben symbolischen Einzelgestalten malt er mit Vorliebe Szenen aus Chaucers Balladen und König Artus' Tafelrunde. Fast immer tragische Vorgänge, die seine Kunst seelisch vertieft. Burne Jones und Morris haben das gleiche Bestreben wie Richard Wagner, die Wurzel des Tragischen im Urgrund des Daseins zu suchen. Sie finden es in den Mythen und Sagen der Urgermanen symbolisiert. In ihrer Tragik erkennen sie die Tragik des Lebens überhaupt und bilden den alten Stoff um, durch das eigne Erleben an ihm.

Auf dem großen Bilde König Kophetua und das Bettlermädchen wirkt das Unaussprechliche, das beide zueinander zieht, fast musikalisch. Die Liebe spinnt ihre Fäden unentrinnbar zwischen König

und Bettlerin, und weltentrückt halten sie dem still, was über sie kommt. Das Vibrieren der Seele wird sinnlich wahrnehmbar. Oftmals hat Burne Jones Psyche und Pan gemalt, und dem heidnischen Mythos die Seele verliehen, die im Mittelalter zu individuellem Bewußtsein erwacht war. Dies Erwachen der Seele war ein anderes, als da sie in der Antike mit dem Leibe geboren ward und mit ihm starb. Hatte sie doch die christlichen Vorstellungen in sich aufgenommen von Fall und Auferstehen, von Sünde und Gnade, von Jenseit und Ewigkeit. Als diese Vorstellungen zum Schema geworden, wurde die Seele in ihrem Eigenleben gehemmt. Im Protestantismus wurde sie allmählich zu einer dogmatischen Abstraktion, aus der sich später das „sittliche Bewußtsein" der Vernunft entwickelte. Und wo sich die Seele auf anderen Gebieten rührte, wurde sie in das Gebiet des Aberglaubens verwiesen. Da flüchtete sie in den Pietismus, der wiederum die Grenzen ihrer Daseinsberechtigung enger und enger zog. In der Romantik erwachte ihr Eigenleben von neuem. „Es muß etwas Liebes, aber auch etwas höchst Furchtbares um eine Seele sein," läßt Fouqué seine Undine sagen: „Schwer muß die Seele lasten, — sehr schwer!" Morris und Burne Jones hatten die Empfindungswelt der Romantik zuerst durch Fouqué in sich aufgenommen. Fouqués Undine ist die Natur, die sich eine Seele wünscht. Dies Motiv

klingt in allen Bildern Burne Jones wieder. „Schwer muß die Seele lasten — sehr schwer!“ Man kann seiner Kunst nur gerecht werden, wenn man dies beachtet. Das Erwachen der Seele war es, was ihn in der Frührenaissance bezwang, weil es auch in ihm „wieder an die Oberfläche drängte“.
Aber die Erkenntnis, daß sich in der Seele die eigentlichen Gewißheiten vollziehen, war damals etwas Vereinzeltes. Was Burne Jones ausdrücken wollte, lag im Widerstreit mit allen herrschenden Vorstellungen, und dieser Widerstreit lastet auf seinen Gestalten mit fühlbarer Schwere. Das ganze Gebiet der Ahnungen, Vorbedeutungen war für das Mittelalter eine Erscheinung konkreter Gewalten, die man leibhaftig zu erblicken glaubte. Das instinktive Empfinden projizierte man in die Sichtbarkeit. Für Burne Jones sind diese konkreten Gewalten Symbole unaussprechlicher Dinge geworden, deren Wahrnehmung sich verstandesmäßiger, logischer Beweisführung entziehen. Sie sind ihm aber das allergewisseste, weil sie sich in der Seele mit dem Urgrund der Dinge berühren. Für dies Erleben hat seine Kunst den Ausdruck gefunden.



FREUNDSCHAFT MIT ROSSETTI UND BURNE JONES

Ruskin war nach Aufhebung seiner Ehe in das Haus seiner Eltern zurückgekehrt. Dieselben Räume nahmen ihn auf, die er vor seiner Heirat innegehabt und die kurze Spanne Zeit mochte ihm oft nur wie ein schwerer Traum erscheinen. Aber er war doch in der Gestaltung seines Lebens unabhängig gewesen. Jetzt war er wieder Master John, der sich den Gepflogenheiten der Eltern, namentlich der strengen alten Dame zu fügen hatte, und es für seine Pflicht hielt, sich ihren Neigungen unterzuordnen; der mit bewundernswerter Liebenswürdigkeit, auch in Gegenwart anderer, der Mutter Befehle entgegennahm und ihre Vorwürfe ertrug. Diese Dinge berührten ihn doch nur äußerlich. Worunter er aber litt, das war der Mangel an tieferem Einverständnis mit den Eltern, und die innere Einsamkeit, in der er neben ihnen lebte.

Auch Turner war nicht mehr. Als die untergehende Sonne, die seine Kunst unablässig verherrlicht hatte, sein ärmliches Gemach vergoldete, war er mit den Worten primitiver Menschen geschieden: „Die Sonne ist Gott.“ Und weil Ruskins Beziehungen zu ihm wenig persönlicher Natur gewesen, erschien ihm Turners Tod wie ein elementares Ereignis; um so mehr, als er es bis-

her als Lebensaufgabe betrachtet hatte, für das Verständnis dieses Genius zu wirken. Jetzt bot sich ihm eine Art Ersatz in seinen Beziehungen zu den Präraffaeliten. Hatte sich durch Millais auch die folgenschwere Entwicklung, die Trennung seiner Ehe ergeben, so störte dies nicht seine Beziehungen zu den anderen Genossen der Bruderschaft. Nur Hunt zog sich von ihm zurück, da er nahe mit Millais befreundet war. Mehr und mehr fand Ruskin Gefallen an Rossetti. In ihm schien er einen persönlichen Mittelpunkt für den Austausch seiner künstlerischen Interessen gefunden zu haben.

Rossetti war auch im persönlichen Verkehr von unerschöpflicher geistiger Produktivität. Alle, die ihm näher traten, bannte er in seinen Zauberkreis. Sein Humor war von jener Ursprünglichkeit, die die Gegensätze versöhnt und ausgleicht und wurzelte in derselben tiefen Region, aus der seine Träume kamen.

Er war wie zum Herrschen geboren. „Könnten wir doch irgend ein Reich entdecken, in das wir ihn als König einsetzen könnten," schrieb einer seiner Freunde. Er war immer erfüllt und bewegt von ungewöhnlichen Gedanken, und neben dem Bewußtsein von dem, was in ihm lag, voller Bewunderung für das Talent und Können anderer, und mit seltener Energie bestrebt, ihnen zur Anerkennung zu verhelfen. Einerlei, ob es sich dabei um unbekannte junge Maler handelte, oder um er-

probte Freunde. Immer war er bereit, den letzten Heller aus seiner — oder seiner Freunde Taschen! — herzugeben, wenn er jemanden in Not wußte — selbst für ein armes Weib an der Straßenecke. Jene Hochherzigkeit, die dem Griechen als Krone aller Tugenden galt, war ihm besonders eigen. Ihre Kehrseite war aber jene übertriebene Sensibilität, die ihm so maßlos Schmerzen bereitet hat. Denn Mangel an vornehmer Gesinnung bei andern konnte er nicht ertragen. Und er hielt leicht jede Ablehnung seiner Wünsche und augenblicklichen Impulse für Mangel an Sympathie und Verständnis. Madox Brown beklagt sich schon früh über Anwandlungen von Mißtrauen: „Ich könnte hundert Beispiele anführen," heißt es in seinem Tagebuch — „wie vornehm und selbstlos er sich Kunstrivalen gegenüber benommen, wie hoch er an Seelengröße darin über anderen steht. Und doch kann er bei dem kleinsten Anlaß jeden wahrhaft hassen und verleumden, der ihn gekränkt hat." Stellen wie diese finden sich in einem neuerdings erschienenen kleinen Buch, das den vollen Reiz unmittelbarer Vergegenwärtigung hat.* Ganz unzusammenhängend, nur nach dem Datum geordnet, enthält es in loser Reihenfolge Madox Browns Tagebücher, Briefe von ihm an Rossetti und von Ruskin an Rossetti, Gedichte von Miss Siddal und

* Ruskin: Rossetti: Preraphaelistism. George Allen. 1899. London.

Briefe von andern, die irgendwie Berührung zu dem Kreise hatten. Vielleicht gerade durch die anspruchslose Folge geben sie ungefärbten Hinblick in das Zusammenleben und mehr noch, in die bewegte geistige Atmosphäre dieser Menschen. Madox Brown, der oft selbst nicht weiß, wo er Geld zu den notwendigsten Bedürfnissen für seine Familie hernehmen soll, läßt sich doch immer bereit finden, Rossetti aus augenblicklichen Schwierigkeiten zu helfen. Man fühlt, wie unentrinnbar der Zauber war, den er auf solche ausgeübt, die den Springquell seines Geistes hervorlocken konnten; wie sie den hervorbrechenden Reichtum aber auch nicht wieder zu hemmen vermochten. Die halben Nächte durchwacht Madox Brown mit ihm in lebhaftem Gespräch. Rossetti hatte sich schon in der Jugend den Schlaf abgewöhnen wollen, und legte damit früh den Grund zu seiner später so verhängnisvollen Schlaflosigkeit, die ihn zuletzt das Opfer von Morphium und Chloral werden ließ.

Was ihn zu Ruskin zog, war Vertrauen und Bewunderung. Ruskins Güte und der Zauber seines Geistes hatten ihn gleichermaßen bezwungen. Den Reichtum seiner Einfälle konnte Ruskin vor ihm in seiner funkelnden Fülle ausbreiten, immer gewiß, auch in den gewagtesten Behauptungen verstanden zu werden. Liebte Ruskin es auch, sich in Monologen zu ergehen, so vermochte ein hingeworfenes Wort, wie Rossetti sagte „seine Sprache

zu Inspiration, seine Diktion zu Kunst zu steigern, und seine Worte in einen magischen Strom zu fassen, gegen dessen Wunder alles, was er je geschrieben, matt und schal erscheint". Obwohl es Rossetti immer schmerzlich blieb, daß Ruskin kein Verständnis für Madox Brown gewann, so vermochte auch dieser sich dem starken Eindruck von Ruskins Persönlichkeit nicht zu entziehen. Er schildert ihn als Gastgeber, bei sich zu Hause, als jugendlich ausgelassen und von „homerischer Beredsamkeit". „Alles was er sagte, war von den Blitzstrahlen seines Humors durchleuchtet, der sich ebensowenig schonte wie andere. Aber nicht alle verstanden ihn, daher die einen verwirrte und verletzte, was die andern entzückte."

William Rossetti zählt Ruskins Freundschaft mit seinem Bruder unter die historisch berühmt gewordenen Freundschaften. Ruskins Briefe geben uns manchen Einblick in ihre Entwicklung; mehr aber noch in Ruskins geistige und seelische Verfassung jener Zeit. Auszüge daraus mögen daher in einiger Ausführlichkeit hier folgen. Die ersten Annäherungen sind am rührendsten, wo der ältere Mann um die Freundschaft des Jünglings wirbt, und ihn bittet, ihm zu schreiben, „was Sie treiben, was Ihre Gedanken beschäftigt. Es liegt mir am Herzen, daß keine äußere Sorge, noch weniger unberechtigtes Mißtrauen, die Ausübung Ihrer überaus vornehmen Gaben hemmen möchten, und ich

würde es als großen Vorzug betrachten, wenn Sie mir erlaubten, zuweilen der Gefährte Ihrer Gedanken zu sein und Ihrem Streben Sympathie entgegen zu bringen.“ Er übersendet Rossetti seine Werke und bittet ihn, wenn er wirklich darauf bestehe, ihm gegenüber so im Vorteil zu sein, um eine kleine Zeichnung als Gegengabe: „wie Glaucus seine goldnen Waffen gegen Diomodes' eherne eintauschte.“ ... „Sie hören jetzt von vielen Leuten behaupten, ich sei ein schlechter Mensch, und vielleicht sind Sie gerade in letzter Zeit geneigt gewesen, mich für besonders gut zu halten. Ich bin weder das eine noch das andere. Ich bin sehr nachgiebig mir selbst gegenüber, sehr stolz, sehr eigensinnig und sehr empfindlich. Auf der andern Seite sehr aufrichtig — so sehr wie es menschenmöglich ist auf der Welt —; ich mache furchtbar gern andre Menschen glücklich und hege tiefe Ehrfurcht vor allen wahren geistigen und moralischen Fähigkeiten. Ich habe nie ein Vertrauen getäuscht — niemals absichtlich eine Unfreundlichkeit begangen, und nie, im Großen oder Kleinen einen andern herabgesetzt, um mich zu erhöhen. Meine Neigungen waren nicht so warm wie die der meisten Menschen; aber teils durch böses Ungefähr, teils weil ich sie töricht angebracht hatte, sind sie herabgefallen und zerbrochen. Es ist ein ganz großes, und auf die Dauer das größte Unglück meines Lebens, daß meine Verwandten, Cousinen und dergl., Persön-

lichkeiten sind, mit denen ich im allgemeinen nicht sympathisieren kann, und daß die Verhältnisse mich immer von denen ferngehalten, mit denen ich mich hätte befreunden können. Nun wissen Sie das beste und schlimmste von mir. Und Sie können sich darauf verlassen, daß es wahr ist. Wenn Sie sagen hören, ich sei kalt und hart, so ist das einfach nicht wahr. Obwohl ich weder Freundschafts- noch Liebesverhältnisse habe, kann ich die Inschrift der Spartaner von Thermopylae nicht bis zu Ende lesen, ohne daß mir die Stimme zittert; und in einer Schublade liegt schon seit achtzehn Jahren ein kleiner Handschuh, der mir noch etwas bedeutet. Ebensowenig bin ich besonders gut. Meine Freude liegt im Schauen, Denken, Lesen und Beglücken anderer, soweit sich dies mit meinem Behagen vereinen läßt. Wenn ich Freude am rauchen, wetten, am Würfelspiel und verletzen anderer hätte, so würde ich mir vermutlich dies Vergnügen gewähren. Ein Mensch ist so und der andere anders. Wo Anstrengung und Selbstverleugnung beginnen und enden, vermag keiner vom andern zu sagen.... Aber neben der Freude, die ich mir gönne, wo sie sich mir zufällig auftut, habe ich eine Lebenstheorie, ohne die es mir als Vernunftwesen unmöglich wäre zu existieren —; daß wir nämlich alle in die Welt gesetzt sind, um uns so sehr untereinander zu fördern, wie irgend möglich, und auch, daß mein besonderer Nutzen wahrscheinlich

auf Gebieten liegt, von denen ich etwas verstehe — d. h. auf Gebieten, die mit der Malerei zusammenhängen. Ich glaube, daß Sie von allen Malern, die ich kenne, das größte Genie besitzen, und zugleich halte ich Sie auch für einen überaus guten Menschen. Ich sehe, daß Sie unglücklich sind und Ihr Genie nicht so entwickeln können, wie Sie müßten. Daher es mir richtig und notwendig erscheint, Sie womöglich glücklicher zu machen, und daß ich Ihnen am besten wirklich nütze, wenn ich Sie instand setze, ordentlich zu malen und Ihr Zimmer in Ordnung zu halten.

Wenn ich mir deswegen etwas versagen müßte, oder mich besonders anstrengen, dann müßten Sie mir selbstverständlich Dank schulden, oder sich fragen, ob Sie es annehmen dürften. Da ich aber sonst für nichts zu sorgen brauche, da ich behagliche Räume und alles, ja mehr darin habe, als ich bedarf, scheint es mir ebenso natürlich, daß ich mich Ihnen auf diese Weise nützlich zu machen suche, wie ich Ihnen eine Tasse Thee anbieten würde, wenn Sie durstig wären und ich übergenug hätte." — Und nun macht er ihm den Vorschlag, ihm alle Bilder, die er jährlich malen würde, bis zu der Höhe einer bestimmten Summe zu überlassen. Das Anerbieten schließt mit dem Passus: „Nur einem Gedanken hoffe ich, werden Sie nicht einen Moment Raum geben, daß irgend etwas, was ich für Arbeiter tue oder für jemanden sonst, etwa

der Versuch wäre, meine Position in der öffentlichen Meinung zurückzugewinnen. Ich bin, was ich immer war. Ich tue, was ich stets gewollt, und was ich nur durch unvorhergesehene Umstände nicht früher tun konnte. Und die einzige Versuchung, die mir aus der Verleumdung erwächst, ist nicht die, um die öffentliche Gunst zu buhlen; vielmehr Gutes zu unterlassen und mich in misanthropischer Weise zu vergnügen. Ich vergaß noch zu sagen, daß ich Ihre Zeichnungen wirklich ebensosehr begehre, wie ich Turner begehre. Es ist aber unnütze Selbstverzärtelung, Turner zu kaufen und nützliche Selbstverzärtelung, Sie zu kaufen. Ich mag sie aber nicht, wenn sie öfter als neunmal ausradiert sind. Das merken Sie sich."

Daß Rossetti freudig auf das Anerbieten einging, ist ein Zeugnis, wie völlig er Ruskin verstand und wie hoch er die Bedeutung seiner Gegenleistung einschätzte. Er selbst war von der Sorge nicht nur um den heutigen, auch um den kommenden Tag befreit, und sah seine Bilder in Ruskins Händen um so lieber, als es damals nicht viele Käufer gab, die seiner Kunst Verständnis entgegenbrachten. Freilich war Ruskin kein kritikloser Bewunderer. Rossetti hatte die Gewohnheit, an seinen ersten Entwürfen zu ändern, seinen Gestalten eine andere Haltung zu geben, mit den Farben zu experimentieren, nicht immer zum Vorteil der Bilder. Das erregte Ruskins Mißfallen oft in hohem Grade und

er gab dem in der unzweideutigsten Weise Ausdruck. Tat es auch der Freundschaft keinen Eintrag, so konnte seine ironisch diktatorische Art doch Rossetti reizen. Er steckte aber nichts ein, und seine Erwiderungen waren oft nicht minder gesalzen. Ruskins geistiges Übergewicht war aber so unabweislich, die Güte seines Herzens so bezwingend, daß gelegentliche Ausfälle seiner Launen für den, der ihn lieb hatte, nicht in Betracht kamen. Von wunderbarer Güte ist Ruskin in seinem Verhalten zu Elisabeth Siddal gewesen, Rossettis Geliebten und späteren Frau. Durch die seltsame Kritik, die Rossettis an sie gerichtete Sonette erfahren, ist ihr Andenken mit verunglimpft, und eine völlig falsche Auffassung ihrer Persönlichkeit verbreitet worden. Die neuere Literatur über die Präraffaeliten hat aber sowohl in England wie in Deutschland den Beweis erbracht, daß sie eine reine und vornehme Natur gewesen ist. Es liegt eine seltsame Schwermut über dieser Frau. Als wäre sie durch die Macht eines inneren oder äußeren Verhängnisses geknickt worden, ehe das Leben ihr seine Verheißungen voll erfüllt hatte. Auch Mrs. Burne Jones hat den Eindruck, daß nicht nur Romantik, auch Tragik Fäden zwischen ihr und Rossetti gesponnen, und das Geschick, daß sie mit Rossetti verknüpft, um all ihre reichen Gaben zu entfalten, ihr doch kein leidloses Glück gebracht habe.

Ihre seltsame Schönheit war von Rossetti befreundeten jungen Malern in einem Putzmachergeschäft entdeckt und als Modell gewonnen worden. Von hoher, überschlanker Gestalt, von jener vorahnenden Traurigkeit in den Zügen, die Schwindsüchtigen oft eigen, hatte sie die Haltung einer Königin. Schweres, rotgoldenes Haar lag ihr weich gewellt im Nacken. „Ein rosa Schimmer schien unter der weißen Haut ihres Antlitzes hervor und steigerte sich im dunkelsten Fleischton zum weichsten und zartesten Rosa. Ihre Augen waren von goldigem Braun — eigentlich achatfarben — und von einer wunderbaren Leuchtkraft, die in allen Bildern, die Rossetti von ihr gemacht hat und dem Typus, den sie in ihm schuf, sichtbar wird. Die Augenlider lagen schwer darüber, ohne doch den Eindruck von Mattigkeit oder Erschlaffung zu machen."* Ihre schön geschwellten Lippen waren leicht von leisem Spott gekräuselt, einer Ironie, die auch in ihren Äußerungen hervortrat, wie sie Menschen überlegenen Geistes eignet, die im Leben nicht ganz an der rechten Stelle stehen. Ihre Hände glichen jenen seltenen Blumen, deren Dolden sich nach außen biegen. Sie waren das beredteste an ihr. Denn unter Menschen sprach sie wenig. Rossetti ward nicht müde, sie zu malen, und ihre Züge kehren auf seinen Bildern unverkennbar wieder.

* Memorial of E. Burne-Jones, London. Macmillan & Co. 1904.

Ein Antlitz blickt aus jedem dieser Rahmen,
Nur eine Fraue sitzt und steht und lehnt:
Hier sie der Schleier zu verbergen wähnt,
Hier Spiegelbilder ihren Reiz bekamen.
Im Sommergrün ein Mädchen ohne Namen,
Die Königin, vom Purpurkleid umschönt,
Die Heilige, Engel — jedes Bild ersehnt
Dieselbe Sehnsucht ohne zu erlahmen.
Aus ihrem Antlitz saugt er sein Gedicht,
Und ihre Lieb' erfüllt den ganzen Raum,
Schön wie der Mond und lustvoll wie ein Baum:
Nicht harrensbleich, und Kummer drückt sie nicht,
Nicht wie sie ist, — nein, nur im Hoffnungslicht,
Nicht wie sie ist, — nein, lebt in seinem Traum.*

Madox Brown nennt sie eine wahre Künslerin, ein Weib ohnegleichen. Denn Rossettis Schaffensfreude, die durch die Versuche, ihr Bild neu und immer anders zu gestalten, so gesteigert wurde, machte sie doch nicht etwa zu einem passiven Instrument in seiner Hand. Zu seiner Überraschung fand er eines Tages Zeichnungen von ihr, die in hohem Maße seine Bewunderung erweckten. Es war fast selbstverständlich, daß ihre Kunst aus Rossettis Kunst hervorwuchs. Ihre Fantasie hatte einen romantischen Zug, ihre Erfindungskraft war geistreich und fein, und von anmutiger Reinheit der Empfindung. Doch wirkte die geistige Temperatur, in die sie durch Rossetti verpflanzt worden, wie Treibhausluft auf ihre Talente. Sie entfalteten sich zu schnell und in tropischer Fülle. Der Gegensatz zu der geistigen Öde, in der sie bisher gelebt

* Christina Rossetti. Übersetzt von Etta Federn.

hatte, war zu stark, stärker als ihr zarter Körper ertragen konnte. Dazu kam die immerwährende Erregung, die das Zusammenleben mit Rossetti mit sich brachte. Seine Leidenschaft wie sein Verhalten zu ihr waren Schwankungen unterworfen, die wie Gewitterwolken am Himmel standen. Das bedrückende Herzeleid dieser Unsicherheiten verschmolz sich mit Todesahnungen, — und fand in ihren Gedichten ergreifend Ausdruck. Denn auch in der Poesie traten ihre reichen Gaben überraschend schnell in Blüte. Ihre Gedichte sind einfacher, durchsichtiger als Rossettis, sie sind harmonischer und haben eine eigene persönliche Note. Die hier folgenden sind von Etta Federn freundlichst übersetzt worden:

Dein starker Arm umschlingt mich, Lieb,
Mein Haupt auch stützest du,
Und ob du Trostesworte sprichst,
Doch find ich keine Ruh:

Denn ich bin nur ein schreckhaft Kind
Und kann nichts andres sein,
Und mit gebrochner Schwinge flieht
Von dir dein Vögelein.

Ich kann nicht geben mehr die Lieb,
Die ich dereinst dir gab,
Die Lieb, die gegen mich sich wandt,
Mich warf ins dunkle Grab.

Ich hab nur noch ein traurig Herz,
Das Leiden müd gemacht,
Und Augen, die nicht lächeln mehr,
Den Mund, der niemals lacht.

Doch halt mich in dem Arme, Lieb,
Bis daß ich schlummre ein,
Dann laß mich — sag mir nicht Leb wohl —
Daß ich nicht wach und wein'.

Den ergreifendsten Ausdruck findet ihre Todesahnung in den Versen:

Träg werden Tage mir zum Jahr,
Und Stunden träg zum Tag,
Seit ich den Liebsten hab vermißt,
Seit ich ihn nicht wie sonst geküßt:
Und doch liebkost die Wange mir
Das junge Laub im Hag.

Ich liege zwischen hohem Gras,
Das biegt sich leicht herab,
Verhüllt mein abgezehrt Gesicht,
Umschließt mich weich und dicht,
So zärtlich und so liebend auch
Wie Gras ob einem Grab.

Gespenster unbekannten Weh's
Erblickt mein müder Sinn;
Visionen gleich mein Leben zieht
Noch ungelebt durch mein Gemüt.
Bald kost's die Wange freundlich mild,
Bald regnets Tränen auf mich hin.

Der Fluß, der immer zieht hinab,
Gleich einem Silberband,
Die Vöglein, deren Sang erscholl
Ob meinem Haupt so anmutsvoll,
Sie wecken trüber einen Traum,
Wenn dieser Traum entschwand.

Ein Schweigen sinkt mir in das Herz
Und stumm macht's alles Leid:
Ich reck die Hände weit von mir:
So leer an Liebe lieg ich hier,
Wie ausgedroschne Ähren leer —
Nun meine Schlafenszeit.

Voll Bewunderung steht Ruskin vor dieser Frau, auf deren Gaben die Liebe befruchtend gefallen. Und mit der ihm eigenen lauteren Uneigennützigkeit und Ritterlichkeit bietet er ihr seine Dienste an. Es liegt etwas Feines, Zartes in seiner Huldigung, in der Art, wie er ihr die Wege ebnen möchte, um ihre Talente zu verwerten, und sie zum Vollbesitz ihres Könnens zu führen. Er macht Rossetti den Vorschlag, gegen eine jährliche Rente von 3000 Mark in den Besitz aller Zeichnungen zu kommen, die Miß Siddal im Laufe des Jahres machen würde. William Rossetti zählt dies Abkommen unter die zahllosen hochherzigen Handlungen, durch die Ruskin in der Nachwelt nicht minder fortleben werde, wie durch seine Bedeutung als Schriftsteller. Ruskin schien nur darauf zu sinnen, den beiden Liebenden seine Zuneigung auf jede Art zu bestätigen. Er führt Miß Siddal seinen Eltern zu, er bittet sie, zu kommen und sich in ihrem großen, schönen Garten zu ergehen und zu erholen, denn ihre Gesundheit wird zusehends schwächer. Und das alles, als sei er der Empfangende und nur dankbar, wenn sie ihm vergönne, das was ihm so gar nichts nutze, sein überflüssiges Geld, anzunehmen. Aber ihr Zartgefühl ist nicht geringer. Es ist ihr peinlich, zu krank zu sein, um arbeiten zu können, deshalb lehnt sie das Jahresgehalt ab. Da beruhigt er sie wiederum. „Vielleicht habe ich zu viel Nachdruck darauf gelegt, daß Sie es

um Rossettis willen tun möchten. Wenn Sie das nicht mögen, dann überlegen Sie sich, daß es unumstößlich wahr ist, daß Sie Genie besitzen, daß die Welt daran nicht Überfluß hat und ich das, was da ist, ihr erhalten möchte, da im Himmel für allseitigen Bedarf wohl gesorgt sein wird.“ Und damit sie das persönliche Moment seines Interesses nicht überschätze, fügt er hinzu: „Gänzlich abgesehen von Rossettis oder meinen Gefühlen, würde ich dasselbe tun, um einen schönen Baum zu erhalten, oder den schadhaften Teil eines gotischen Domes. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie sich auf einige Monate als ein Stück Holz oder Gotik betrachten möchten. Wenn Sie meine Schwester wären, würde ich für ein Häuschen in einem geschützten Tal von Wales plaidieren.“

Er möchte aber, daß Rossetti sie nicht in seine Traumgesichte hineinziehe. Es sei ihr viel heilsamer, langweilige Dinge zu malen und langweilige Bücher zu lesen. „Die Schwierigkeit liegt darin, Sie ruhig zu halten und doch etwas ausfindig zu machen, das Ihnen Freude macht. Ihr Menschen der Erfindungskraft zahlt einen hohen Preis für Eure Gaben — man weiß nie, wie man Euch behandeln soll....“

Rossetti schreibt nach all diesen Verhandlungen: „Ich liebe ihn und sie und alle Menschen — und bin glücklicher wie seit langer Zeit —.“ Dann deutet Ruskin in zarter Weise an, ob er ihn nicht völlig ins Vertrauen ziehen und ihm seine Wünsche

und Pläne in bezug auf Miss Siddal mitteilen, die er vielleicht nicht verwirklichen könne, weil er kein festes Einkommen habe, und wieviel er bedürfe, um sie heiraten zu können?
Indessen verschlimmerte sich Miss Siddals Zustand zusehends und Rossetti ließ sich zwei Jahre vor ihrem Tode gesetzlich mit ihr trauen, „was ich längst hätte tun sollen“ — wie er seiner Mutter schreibt. Er hatte damit gezögert, einmal weil sein Einkommen unsicher war, dann aber auch, weil es seiner Natur widerstrebte, sich irgendwie äußerlich zu binden. Und obwohl seine Jugend von seltener Reinheit war, scheint sein Leben später von willkürlichen Anwandlungen nicht frei geblieben zu sein. Zeitweilig schien sich Lizzies Gesundheit zu heben. Doch glaubte sie selbst nicht an ihre Genesung. Aus der Zeit, da sie guter Hoffnung war, hat sich ein rührendes Gedicht gefunden:*

O Mutter, reiß das Fenster auf
Und laß das Licht herein!
Die Berge scheinen dunkel mir,
Mein Denken schlummert ein.

Und Mutter, nimm mein kleines Kind
(Dein Kind bin ja auch ich)
Trag' Sorge seiner Kinderart
Und heg' es so wie mich.

Und Mutter, wasch die bleiche Hand
Und bind' die Füße ein,
Mein Körper soll nicht länger ruh'n
Ohn' seinen Leichenlein!

* Übersetzt von Etta Federn.

Und Mutter, nimm ein junges Reis
Und Gras, das frisch geheut
Und leg' sie auf mein leeres Bett,
Daß niemand kenn' mein Leid.

Und Mutter, such' drei Beeren rot,
Vom Stengel pflück' sie du,
Verbrenn' sie bei dem Hahnenruf,
Damit mein Geist find' Ruh'.

Und Mutter, brich einen Weidenstab
Und wenn nicht weint sein Blut,
Dann soll mein Liebster draus erseh'n,
Daß die Seel' im Himmel ruht.

Und Mutter, wenn dein Auge weint,
(Und weinen es wohl soll)
Sag' ihm, ich sterb' an großer Lieb'
Und sterb' so freudenvoll.

Und Mutter, wenn die Sonne sinkt
Und das Kirchhofsgras sich regt,
Dann tragt mich durch die Dämmerung hin
Und in mein Grab mich legt.

Aber das Kind kam tot zur Welt und sie hat den Schmerz dieser Enttäuschung nicht überwunden. Morris' und Burne Jones' Frauen hielten um dieselbe Zeit ihr erstes gesundes Kind in den Armen. Sie waren erschüttert von Elisabeth Rossettis Herzeleid. Sie saß neben der leeren Wiege und rief den Freundinnen zu: „St! St — weckt mir mein Kind nicht auf! . . . .“

Ein Jahr war ihr noch vergönnt. Die zu große Dosis eines ihr ärztlich verordneten Medikaments machte ihrem Leben jäh ein Ende. Rossetti war

verzweifelt und untröstlich. Er konnte nicht darüber ins klare kommen, ob sie absichtlich aus dem Leben geschieden sei, oder ob ein unglücklicher Zufall gewaltet, und sie sich nur in der Dosis vergriffen hatte. Einen ganzen Band Manuskripte, seine schönsten Gedichte legte er ihr als Totenopfer mit in den Sarg.

Zehn Jahre später hat er sich von seinen Freunden bewegen lassen, diese Gedichte der Vergessenheit zu entreißen. Der Sarg wurde geöffnet und die Manuskripte herausgenommen. Es waren die an die Verstorbene gerichteten Sonette, *The House of Life*, in denen seine Liebe so unvergleichlich Ausdruck gefunden. Wo die Frömmigkeit ihrer Seele mit den Gluten seiner Leidenschaft verschmilzt. Wo die Reinheit dieser seelischen Verschmelzung zur höchsten Ekstase wird. Das königlich Herbe ihrer Natur verleugnet sich nicht in der Hingabe, wird nicht aufgezehrt von seinem Feuer, nur wie Edelmetall geläutert in den Flammen, die sie lindert und in denen der Erdenrest der Sinnlichkeit verzehrt erscheint.

Gerade diese Gedichte wurden aber von der Kritik auf das heftigste angegriffen und die menschlichen Seiten des Dichters verunglimpft. Seine Poesie wurde als „Poesie des Fleisches“ gebrandmarkt. Anfangs nahm er die gehässigen Auslassungen ruhig hin. Erst die Wiederholung der Angriffe hatte verhängnisvollsten Einfluß auf seinen Gemütszustand

gewonnen und seine Gesundheit untergraben. Sein Nervenleben wurde erschüttert, und moralisch besaß er keine Widerstandskraft mehr.

In England besitzt die Konvention im Empfindungston beinahe Gesetzeskraft. Die Mehrzahl der Menschen ist in ihrem moralischen Urteil gebundener als in Deutschland und Frankreich. Nun wurde Rossetti auf den Index gesetzt. Er galt nicht mehr für respektabel. Das war die äußere Seite der Situation. Was ihn aber tiefer berührte, und tödlich verletzte, war, daß sein eigenstes Wesen in diesen Angriffen beleidigt wurde. Die Liebe der Sinne und Seele, unlöslich eins in seiner Leidenschaft, hatte unvergleichlich Ausdruck in diesen Versen gefunden. Er selbst war sich der Hoheit seiner Liebe bewußt. Was er mit den Augen des Malers gefühlt und mit den Worten des Dichters umsponnen — das Sakrament seiner Liebe — wurde in den Kot gezogen....

Obwohl William Rossetti die Fäden der persönlichen Verleumdungen einzeln entwirrt hat, etwas von dem Urteil der Kritik ist für die breite Masse des Publikums an Rosettis Andenken hängen geblieben. Muther hat in seiner Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts diese Auffassung niedergelegt, und obwohl er in seiner Geschichte der englischen Malerei manches von dem, was Kassner zu Rossettis Rechtfertigung vorbringt, aufgenommen hat, ist er doch aus einer, Rossettis Leidenschaft fast ver-

urteilenden Haltung, nicht herausgetreten. Anderen dagegen ist der Ausdruck, den Rossetti für seine Liebesleidenschaft gefunden, das Ineinanderströmen von Sinnen und Seele zu höchster Einheit zu steigern als Triumph der Dichtkunst erschienen. An Goethes römischen Elegien wird heute nur noch vereinzelt Anstoß genommen und doch sind sie so rein heidnisch, daß die Sinnenfreude allein hier ihre Feste feiert. Das Moment seelischer und geistiger Durchdringung fehlt. Und gerade in diesem, nur in diesem, erblickt Rossetti Berechtigung und Weihe seiner Leidenschaft.

Ein Temperament von Ruskins Lauterkeit hätte auch herausgefühlt, wenn in Rossetti Geister derart Wohnung gemacht hätten, wie man sie ihm nachträglich angedichtet hat. Er hätte niemals diese zarte, fast zärtliche Zuneigung zu Lizzie gehabt, wenn deren Wesen nicht Reinheit geatmet. Es ist aber eine Tatsache, die sich immer wiederholt: poetische und starkempfindende Menschen, die in allem Sichtbaren und Sinnlichen Zeichen jenseitiger Dinge wahrnehmen, werden auch in ihrer Ausdrucksweise mißverstanden. Nimmt doch der Durchschnittsmensch das Zeichen für die Sache, und drückt das heiligste Symbol zu der Plattheit seines Alltagsempfindens herab.

William Rossettis Biographie* ist Ausdruck warmer

* *Dante Gabriel Rossetti: Letters and Memoir. 2 vol. London Ellis and Elvey. 1895.*

brüderlicher Zuneigung. Aber die Hauptsache steht zwischen den Zeilen. Da lebt ein Mensch, für den die Bedingungen der Wirklichkeit keine Geltung hatten. Sie konnten ihm weder Schranken noch Stützen sein. Was er träumte, wurde ihm zu Wirklichkeiten. So lange es Träume der Jugend, des Frühlings, der Schönheit waren, trugen sie ihn hinaus über das, was andere bindet. Als sie düster und schwer wurden, sich zu Visionen der Nacht verdichteten, drückten sie ihn hinab unter die Gewalten, mit denen er einstmals gespielt. Er mußte einen hohen Preis zahlen für die Gesichte, aus denen er Licht und Leben getrunken. Was ihm Balsam gewesen, wurde ihm nun zu Gift. Die Geister, die er gerufen, bannten ihn. Treueste Freundschaft verließ ihn aber auch in solchen Krisen nicht. Wohl sah er überall Verrat, Zerstörung und Treubruch; — manche alten Freunde konnten sein wachsendes Mißtrauen nicht ertragen — andere aber blieben ihm treu bis zum letzten Atemzuge.

Was Ruskin von Rossetti später getrennt hat, war das Erstarken von Tendenzen, die in beider Charakteren lagen. Jahrelang war das Freundschaftsverhältnis so ersprießlich gewesen, wie es bei Menschen, die unter so verschiedenen Lebensbedingungen herangereift, sein konnte. Dachte doch Ruskin ernstlich daran, von seinen Eltern fort und mit Rossetti zusammenzuziehen.

Allmählich aber entwickelten sich Gegensätze ihrer Naturen, und spitzten sich zu, auf Kosten der Übereinstimmung. Obwohl Ruskins künstlerische Seiten sich gerade zu dem Künstler in Rossetti hingezogen fühlten, ging ihm das unberechenbare, wie es ihm schien, aller vernünftigen Überlegung bare seines Handelns wider den Strich. Ihm selbst waren alle bürgerlichen Tugenden zweite Natur; das Rücksichtnehmen auf andere aber nichts äußerlich Anerzogenes, vielmehr Ausdruck einer Gesinnung, die ihre Kraft aus tiefster, religiöser Überzeugung zog. Abhängigkeit von Stimmungen und Impulsen im Urteil kannte er selbst nur zu gut. Daß sich Rossetti aber auch im Handeln von ihnen leiten und treiben ließ, konnte er nicht anerkennen. Ruskin war nie aus dem Bannkreise streng geordneter Häuslichkeit herausgetreten. Rossettis Unregelmäßigkeit und Unzuverlässigkeit in äußeren Dingen, die selbstverständliche Begleiterscheinung von Schwankungen, die in der Art seines Schaffens lagen, das auf der Gunst der Stunde beruhte und sich nicht regelrecht abspann, ja oft unter heftigen Geburtswehen vollzog, wurden Ruskin unüberwindlicher, je machtloser er sich ihnen gegenüber fühlte. Doch konnte er wenigstens den Versuch nicht unterlassen, Rossetti zu einem respektablen Bürger zu erziehen. Es war, als ob er die Rolle, die seine Mutter den ihr unverständlichen Seiten seines Wesens gegenüber spielte, gegen Rossetti hervor-

kehrte. Ruskin hatte nie festen Boden unter den Füßen verloren, er haftete mit tausend Fäden an der Wirklichkeit und wurde bei Vorurteilslosigkeit aller Art, doch von vernünftigen Gesichtspunkten bestimmt. Rossettis Charakter dagegen entbehrte völlig jenen sittlichen Zug, der in Ruskins Handeln der starke, treibende Imperativ war. Rossetti hatte schon auf der Schule geäußert: „Sobald mir etwas als Pflicht auferlegt wird, hört bei mir die Möglichkeit auf, es zu tun. Was ich tun soll, das kann ich nicht.“ Auf diese Eigentümlichkeit bezieht sich wohl Ruskins Brief: „Sie tun nur, was Ihnen gefällt und fragen nicht danach, ob Sie andern damit wohl oder wehe tun. Wo Ihre Neigungen stark mitsprechen, wird es wohl anders sein. Aber es ist unmöglich, daß Sie sich aus mir viel machen, sonst würden Sie öfter kommen. Wenn Lizzie und Sie mich nur so gern hätten, um sich schnell ein Morgenkleid überzuwerfen und lieber auf einen Augenblick zu mir hereinzutreten, als mich gar nicht zu sehen; oder lieber ein Bild unfertig stehen ließen, als mich in meiner Krankheit nicht zu erfreuen. Aber Sie können sich nicht zwingen, mich gern zu haben. . . . So lange ich dies Leben hier führe, können Sie mich auch nicht eigentlich kennen lernen. . . . Aber im allgemeinen glaube ich nicht, daß die Menschen sich etwas aus mir machen. Lizzie traue ich noch etwas mehr als Ihnen; denn obwohl auch sie mich nicht besucht, war der Kuß,

den sie mir als Neuvermählte gab, doch so warm und königlich gütig. Aber ich ärgere Sie durch den Mangel an Verständnis für so viele Dinge, und dadurch werde ich Ihnen fremd."

„Der Mangel an Verständnis für so viele Dinge," der Rossetti verletzte, war nicht mehr und nicht weniger als mangelndes Verständnis für die reifsten Früchte seines Genius. Und Ruskins Ausstellungen empfand er als Übergriffe in die innersten Notwendigkeiten seiner Persönlichkeit. Je selbstbewußter er eigene Wege ging, je unabänderlicher sein Schaffen aus ihm herauswuchs, um so weniger konnte er sich unterordnen und mußte seinen Visionen folgen.

In Rossettis frühen Bildern tritt die prärafaelitische Tendenz hervor, durch naturgetreue Darstellung der Einzelheiten einen Realismus zu erzielen, der die symbolische Wirkung verstärkt. Obwohl Ruskin in Bildern wie *Ecce Ancilla Domini* auch die Symbolik voll erfaßt, und lebhaft für ihre Bedeutung eingetreten ist, tadelt er an Rossettis späteren Bildern den absoluten Mangel an Naturwahrheit. Denn auch die landschaftliche Ferne erscheint hier traumhaft und unwirklich. Für das aber, was einzigartig an ihnen ist, konnte Ruskin keine Sympathie haben. Denn so tief er in soziologische Probleme eingedrungen und in die Mystik architektonischer Gebilde, so sehr ihm Steine und Kristalle ihr Geheimnis offenbarten, so sehr er für die Psychologie

der Wolken, Luft und Winde schöpferische Worte gefunden, so sehr hatte seine Fantasie ihre Grenze am menschlichen Seelenleben. Sein Pantheismus machte Halt vor dem Pathos persönlich menschlicher Leidenschaften, ihrer mannigfachen Abstufungen und Übergänge: vor den geheimnisvollen Abgründen der menschlichen Seele. Was nun Rossettis Bilder dieser Periode so einzigartig macht, ist seine Fähigkeit, die vorübergehenden Regungen der menschlichen Seele auf die Leinwand zu bringen und ein Unaussprechliches darin zu künden. In dieser Periode sind es die unvergleichlich großen sibyllenhaften Züge der Mrs. Morris, die er nicht müde wird, zu immer neuer typischer Bedeutung zu erheben. Rossetti fühlte, daß er hier das Höchste vermochte. Und von dem rastlosen Drängen erfüllt, immer Größeres darin zu schaffen, konnte er Ruskins Überlegenheit der Kritik nicht mehr anerkennen und noch weniger seinem Urteil folgen. So ging das Verhältnis, das beiden so viel bedeutet hatte, langsam zu Ende. Doch ohne Groll und ohne eine dieser Dissonanzen, deren schriller Mißton fort und fort hallt durch die Zeiten und vergebens Auflösung heischt. Ruskin war vor allem großmütig und herzenswarm. Er dachte zu hoch von Menschen und menschlichen Beziehungen, um mit einem Freunde, an dem seine Seele gehangen, gewaltsam zu brechen. Es wäre ihm wie eine Verleugnung seiner selbst und der Wahr-

haftigkeit seines Wesens erschienen. Er ließ die Tür offen. Rossetti hätte zu ihm eintreten können, sobald er gewollt: „Wenn wir auch besser eine Zeitlang nicht miteinander verkehren, so tut das doch der Freundschaft keinen Eintrag. Sie können eben bestimmte meiner Eigentümlichkeiten nicht anerkennen. Sobald Sie es können, kehren Sie zu mir zurück, ohne Entschuldigung, ohne Rückhalt, nur weil Sie sich umgestimmt haben. Dann soll alles wieder beim Alten sein."

In dieser Forderung spricht sich der Zug einer fast weiblichen Gemütsart aus, der Ruskin zu einem der einsamsten Menschen gemacht hat. Er verlangte in der Freundschaft nicht nur gleiche Interessen, auch völlige Übereinstimmung der Ansichten. Verehrung, Liebe, Anerkennung konnten ihm schon deshalb nicht genügen, weil sein Persönlichstes sich an außerpersönliche Dinge hingab. Fand er in diesen keine Übereinstimmung, dann war ihm das Persönlichste wertlos.

Das ist die Kehrseite des höchsten Glücks der Erdenkinder, die Schranken, die dem Menschen in der eigenen Persönlichkeit gesetzt sind, und die sich nirgends so unüberbrückbar erzeigen als in schöpferischen Naturen. Denn wer ihre Werke antastet, tastet ihren Lebensnerv an.

Ruskin empfand zunächst den Verlust des Freundes fast wie einen Bankrott. Er war der Entbehrende. Aber ob Rossetti nicht auf die Dauer noch mehr

verloren? Aus demselben Jahre, in dem die Entfremdung eintrat, liegt ein ungedruckter Brief vor mir, an einen Freund, dessen Frau gestorben war. Ruskin stand der Familie nahe, und hatte dort namentlich während des peinlichen Scheidungsprozesses persönlich warme Sympathien gefunden. Der Brief schließt mit der Versicherung, wie er diese Frau liebgehabt und verehrt habe: „ich meine lieb gehabt und verehrt auf meine armselige Weise. Denn ich kann nicht mehr lieben, da ich immer, so oder so, die Menschen habe verlieren müssen. Verlieren — nicht wie Sie verloren — sondern ohne je Labsal in meiner Liebe gefunden zu haben. Daher bin ich kalt geworden. . . .“

Ganz andere Züge tragen Ruskins Beziehungen zu Burne-Jones. Sie sind von Anfang an unpersönlicher gewesen und bis zuletzt ungetrübt geblieben. In seiner Studienzeit empfand der junge Maler unbegrenzte, fast schwärmerische Verehrung für Ruskin. Er meint, keiner könne ihn eigentlich verstehen, in seinem Sternenflug lasse Ruskin alle unter sich auf der Erde kriechen; sei er aber jenseits der Wolkenregion, dann fingen sie an zu klagen, sie könnten ihn nicht sehen, oder er sei ihnen zu dunkel. . . . Ruskins Prosa vergleicht er Tennysons Poesie und der Prärafaeliten Malerei. Sie seien eins in der Liebe und Ehrfurcht zu ihrem Gegenstand, in ihren Neigungen nordisch und in sich

abgeschlossen, und das Ideal, das sie aufgerichtet, sei das Ideal germanischer Schönheit. Als er später einen Brief von Ruskin erhält, hat seine Begeisterung keine Grenzen: „Ich bin nicht mehr Ped, ich bin nicht mehr Burne Jones, ich habe meine Persönlichkeit aufgegeben — ich korrespondiere mit RUSKIN. Und mein Titel lautet künftig: Der Mann, der an Ruskin geschrieben und eine Antwort erhalten hat. Meine Gefühle lassen sich besser zeichnen als beschreiben und noch besser symbolisieren." Darunter eine Zeichnung, wo Burne Jones vor einem Wesen mit einem Heiligenschein auf den Knien liegt.

Burne Jones hatte als Künstler einen schweren Stand, sich in der Gunst des Publikums durchzusetzen. Kränklich, oft bis zur Hinfälligkeit, ohne Mittel, oft überarbeitet, hatte er den Mut, in früher Jugend ein mittelloses Mädchen heimzuführen. In der gemeinsamen Arbeit mit Morris wurde er als Künstler bekannt, allmählich immer mehr geschätzt und kam auch in eine äußerlich gute Lage. Seine Ehe und seine häuslichen Verhältnisse gehören zu den denkbar glücklichsten und harmonischsten. Der Maler schwermütiger Bilder war im Leben von sprudelndem Humor. Die Schilderungen der Mrs. Burne Jones,* wie sie ihren Hausstand mit 20 £ Vermögen begann, lesen sich fast wie ein Mär-

---

* *Memorials of Edward Burne Jones. London. Macmillan & Co. 1904.*

chen. Ihre Tafelrunde mit den Freunden Rossetti, Morris und Swinburne an der Spitze, ihr heiterer, übermütiger Verkehr untereinander, wird in Einzelheiten lebendig. Ein Bohème-Dasein von kindlicher Harmlosigkeit, und auf die höchsten Ideale gestimmt. Hin und wieder taucht Ruskin in diesem Kreis auf und man empfindet, wie sehr er sich zu Burne Jones und der kleinen Frau hingezogen fühlt. Sie sind glücklich, wenn er sie „seine lieben Kinder" nennt, und anerkennende, später auch bewundernde Worte für des Künstlers Bilder findet. Sein Ausspruch *„Jones you are gigantic"* wird wegen seiner Konsonanz berühmt und zu einem Schlagwort bei den Freunden. Ruskin tut, was er vermag, um Verständnis und Interesse für Burne Jones Kunst zu erwecken. Im Jahr 1862 nimmt er das Ehepaar als seine Gäste mit nach Italien. . . . „Er behandelte uns *en prince*," schreibt die junge Frau, und sie fühlen sich auf der Reise wie Kinder unter seiner Obhut. Von Ruskin aber will trotz aller Sympathie Schwermut und das Gefühl der Vereinsamung nicht weichen: Und als sie sich in Mailand trennen, macht er ihnen das tief traurige Geständnis, daß ihm nie von irgend jemand mehr ein Abschied wehe tue. . . .

Der liebevolle, verständnisvolle Charakter Burne Jones tritt in seinen Briefen an Ruskin immer neu zutage. In den aufreibenden Jahren, da Ruskins Beziehungen zu Rose La Touche immerwährenden

Schwankungen unterlagen, trägt er sich mit dem Gedanken, ein Haus in Savoyen, hoch in den Bergen zu bauen, und spricht davon, dort auch begraben zu werden. Darauf schreibt ihm Burne Jones: „Sie müssen und sollen wieder gesund werden, und noch viel, viel schaffen. Erst wenn Sie ganz alt sind, sollen Sie an einer Stätte ruhen, wo wir jeden Stein und jeden Grashalm über Ihnen küssen können. Ich stelle mir zuweilen jene traurige Zeit vor, wo Sie von uns gehen und mein Licht verlöschen wird; dann aber muß ich meine Liebe über die Stätte breiten, sie schmücken und ausmalen können. Das darf aber erst in vielen Jahren geschehen, wenn ich selbst alt und würdig genug dafür bin. Deshalb dürfen Sie jenen Bergesgipfel nie mehr erwähnen!"

Später ist dann eine zeitweilige Entfremdung zwischen den Freunden eingetreten. Sie war aber nicht persönlicher Natur, und hat nicht lange gewährt. Je selbständiger Burne Jones wurde, um so weniger konnte jedes Urteil Ruskins, besonders über seine Kunst, Gesetzeskraft für ihn haben. Ruskin verlangte, Burne Jones müsse Naturstudien machen, so peinlich genau wie Holman Hunt. Er mißtraute der Fantasie, die Burne Jones Lebenselement war, und verlangte, er solle sie gelegentlich beiseite setzen. Ruskin war bei solchen Gelegenheiten unnachgiebig und rechthaberisch bis aufs äußerste. Mehr noch schmerzte Burne Jones

aber manches in Ruskins Auffassung der alten Kunst. Besonders sein Vortrag über Michel Angelo. Er hätte sich „danach am liebsten ertränkt oder betrunken. Wenn Ruskin so etwas denken und schreiben kann, scheint es nicht mehr der Mühe wert, weiter zu streben."
Eine Zeitlang sahen sie wenig voneinander. Wenn sie sich trafen, verurteilte einer des andern Arbeiten, „und wenn Freunde ihre Werke nicht gegenseitig bewundern, ist alles zwischen ihnen aus". Daneben aber bricht die alte Zuneigung hervor, und Burne Jones „vergibt Ruskin alle Lästerungen wider seine Götter, weil er so überaus gut ist". Die Freundschaft mit der Frau und den Kindern ist stets dieselbe geblieben. Sie besuchen Ruskin in Brantwood, und als Frau Burne Jones schwer erkrankt, läßt er Stroh vor das Haus fahren, um ihr den Straßenlärm abzuhalten. Hernach tritt dann wie so oft im späteren Leben ein Ausgleich ein. Ruskin und Burne Jones erkannten dankbar, was jeder an der Gesinnung des andern besaß, und Meinungsverschiedenheiten in Einzelheiten verloren an Bedeutung. In Burne Jones späteren Briefen an Ruskin sprudelt ein Ton, der auch Ruskins Briefe durchzieht. Fantastische Suggestionen, humoristische Anspielungen, aus denen oft tiefe Traurigkeit heraufklingt. Beide erheben sich in leisem Spott über ihre Enttäuschungen an Menschen und fühlen sich eins in ihrer

Auffassung über die tiefste Bedeutung der Kunst. Fast wider Burne Jones Erwarten tritt in Ruskins Vorlesung, die er über ihn in Oxford hielt, das eindringendste Verständnis seines Kunstschaffens zutage. Swinburne nennt es das denkbar zutreffendste was zur Charakteristik seiner Kunst gesagt worden sei. Und 1883 schreibt Burne Jones über Ruskin in der alten Weise: „Ruskin blüht und gedeiht. Er hielt einen Vortrag über die Architektur der Zisterzienser, die an alte Zeiten gemahnte, und zu seinem besten gehört. Er sah gut aus, kräftiger als seit vielen Jahren. Sein Bart verbirgt den oft bösen Zug, den er um den Mund hat, und seine Augen blicken den Unbedachtsamen freundlich und ermunternd an, der nicht ahnen würde, daß unten in den Büschen der Drache lauert."

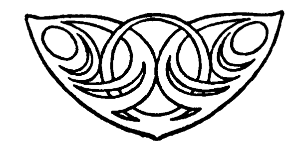
Was Burne Jones Beziehungen zu Ruskin nicht dauernd erschüttern konnte, lag im letzten Grunde auf der Übereinstimmung ihrer sittlichen und religiösen Überzeugungen. Was Burne Jones Streben in der Jugend geadelt hatte, dem ist er bis an sein Ende treu geblieben. Er war kein Mensch, der oft über das sprach. was ihn im Innersten bewegte und seines Lebens Kraft war. Seine Frau hat uns aber Aufzeichnungen eines Freundes, Mr. Evans, mitgeteilt über „Gespräche nach Art der Alten", die er mit Burne Jones geführt hat. Sie sind ungemein charakteristisch für den Ernst, der Burne Jones Kunstschaffen getragen hat, und

der immer noch die Gesinnung der besten seines Volkes bestimmt. Die Freunde widersprechen der Carlyleschen Ansicht, jeder müsse, um Gutes zu wirken, die ihm nächstliegende Aufgabe ergreifen. Ihnen erscheint dies als Atheismus. Denn die besonderen Gaben eines jeden sind ihm zur Ausübung besonderer Dinge verliehen. Seine Befähigung ist die göttliche Beglaubigung, oder Gottesstimme in seinem Inneren. Ihr widerstreben ist daher Atheismus. „Ich" — sagt Burne Jones — „ich bedecke eine Quadratrute Leinwand mit dem Traum eines Königs, der nie gelebt haben soll. Warum? Einfach weil ich, und ginge es um mein Leben, keinen heilenderen Balsam für die Leiden des armen alten Weibes, der Welt im Großen, finden kann. . . ." „Denn der Gegensatz von Glauben und Unglauben liegt in der Stellung, die man dem Problem gegenüber einnimmt: ist die Welt fähig aufwärts zu steigen oder nicht? . . . . Wir selbst sind ein, wenn auch kleiner Teil der Dinge, wie sie sind. Halten wir sie für entwicklungsfähig und schicken wir uns an, aus diesem Glauben mit unseren geringen Kräften an das Werk zu gehen, dann sind wir, ob wir wollen oder nicht, Kinder des Gottesreiches. . . . In unserer Stellung zu diesem Problem liegt Segen oder Unsegen unseres Lebens". . . . „Mir erscheint diese abgetriebene, überarbeitete, geängstete Menschenwelt als die große Mutter der Schmerzen. Du und

ich und alle Getreuen, sollen sie zur Mutter der Herrlichkeit erheben. Wird sie es je sein? Nur wenn deine und meine Arbeit, und die Arbeit tausender von Generationen nach uns, sie dazu machen. . . .“

„Es ist ein erschütternder Gedanke von Ruskin, daß der Künstler der Welt Gott gibt. Ein Klümpchen schmieriger Farbe an der Spitze von Michel Angelos Schweinsborstenpinsel — und sobald es auf den Stuck übertragen, ist etwas geworden, das alle Menschen als göttlich erkennen. Es bedeutet die Kraft, Gott in die Welt zu bringen, Gott offenbar zu machen! Es heißt, der Schmerzensmutter ihren Sohn, der gekreuzigt war, zurückzugeben.“*

* *Memorials of Edward Burne Jones.*



WILLIAM MORRIS

I

Es ist ein überaus glückliches Zusammentreffen gewesen, daß William Morris in einer Zeit heranwuchs, in der Ruskins künstlerische Ziele sich mit neuen sozialen Idealen verschmolzen. Die Natur hatte nicht vermocht, den Reichtum an schöpferischen Ideen und das künstlerische Vermögen, sie in Leben umzusetzen, auf einen Einzelnen zu konzentrieren: sie hatte sie auf zwei Menschen verteilen müssen. Ruskin war so fruchtbar an neuen Gedanken, daß Morris nur einige herauszugreifen brauchte, um dem Sozialismus, wenn auch nicht ein neues System, doch ganz neue Züge aufzuprägen. Andrerseits hat er für die Wahrheit und Fruchtbarkeit Ruskinscher Kunstziele durch die energische Hingabe seines vielseitigen Schaffens und Wirkens den vollgültigen Beweis erbracht. Ein wunderbares Phänomen, wie dieser Künstler, den die Engländer als einen ihrer größten modernen Dichter bewundern, sich so mit den Gedanken eines andern erfüllt, daß er nicht nur als ihr Interpret, vielmehr als ihr Urheber erscheint. Persönlich haben sie sich nur vorübergehend berührt. Aber aus dem Verhältnis, in dem ihr Wirken zueinander steht, ist deutlicher ersichtlich als aus allem, was über Ruskins Einfluß geschrieben worden, wie tief er

das Bewußtseinsleben der höchsten unter seinen Zeitgenossen umgepflügt, und welch reiche Frucht sein Same getragen hat.

Morris' Lebenszug erweckt den Eindruck, als habe einer jener universell veranlagten Geister der Frührenaissance oder Gotik — wie er jene Epoche bezeichnet haben wollte — in ihm eine Wiedergeburt erlebt. Denn was sein Schaffen einschließt, den Dichter und Bildner an alten Gewerken, den Mann der Träume und den Ritter der Bedrängten — das sind alles Besonderheiten, die in seiner Persönlichkeit in ursächlichstem Zusammenhang stehen zu den individuellen Gestaltungen wie sozialen Bildungen jener Zeit. Nur daß er sie mit der Souveränität seiner Eigenart, den Bedingungen der Gegenwart angepaßt hat.

Aus wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen stammend, studiert er in Oxford Theologie. Dort schließt er den lebenslangen Freundschaftsbund mit Burne Jones, und wenn man liest, von welch hohen, reinen Idealen der Liebe, Ehre und Ritterlichkeit die beiden Jünglinge beseelt sind, denkt man an Eichendorffs Rüstige Gesellen. Burne Jones und Morris aber haben „trotz Lust und Schmerz Größeres in der Welt vollbracht", als sie damals erstrebt. Ihre Freundschaft umschließt und überdauert alle Wandlungen ihrer Interessen, entwickelt ihre Gaben und verwächst mit ihrer Lebensarbeit. Oxford stand damals an der Spitze des

geistigen Lebens in England. Der Kreis junger Leute, in den sie eintraten, war von den höchsten Interessen erfüllt. Die Wogen der anglokatholischen Bewegung gingen noch hoch und zogen die Freunde, die beide Theologie studierten, in ihren Zauberkreis. Aber ihr Studium, das mit den Kirchenvätern begonnen, wurde von da auf das Gebiet der Profangeschichte und Literatur des Mittelalters gelockt. Erst in der Poesie und Kunst jener Tage fanden sie gemeinsam ihr Lebenszentrum. Und zwar war es Fouqués Sintram und ein Holzschnitt von Dürers Ritter, Tod und Teufel, was ihnen den Zugang zur Dichtung und Kunst der Gotik vermittelte. Dürer war tatsächlich der erste große Meister, mit dem sie in Berührung traten. Die jugendliche Leidenschaft für das 13. Jahrhundert hat sich bei Morris später durch eingehendes Studium der sozialen Ausgestaltungen, des gewaltigen inneren und äußeren Ringens, und der Gluten der Gegensätze die die Formen jener Zeit ausschweißten, nur verstärkt. Er war ebenso zu Hause in ihren Chroniken und Balladen, wie in der Kunst, die ihm Fundament und Krone aller bildenden Kunst war: in der Architektur. Der Anblick gotischer Bauten in Frankreich und Belgien wirkte ähnlich auf die Jünglinge wie einige Jahrzehnte zuvor auf Friedrich Schlegel und Sulpiz Boisserée. Ihre Liebe zu den Formen und der Seele gotischer Kunst erwacht mit derselben Inbrunst, führt sie

aber zu selbständigem bildnerischem Schaffen. Die Gegenwart war von neuen Erregungen aufgewühlt. Der Krimkrieg und die Schrecken, die ihm folgten, blieben nicht ohne Einfluß auf das öffentliche Gewissen. Die jüngere Generation fühlte den Atem einer neuen Zeit. Soziale Ideen mannigfachster Prägung lagen in der Luft. Carlyles *Past* und *Present*, Kingleys *Two years ago* erschien den jungen Leuten ebenso göttlich inspiriert wie Ruskins Moderne Maler und seine Werke über Architektur. Die Freunde trugen sich mit dem Gedanken, eine klösterliche Gemeinschaft zu gründen, in der die drei alten Mönchsregeln gelten sollten. Als sich aber junge Leute aus dem sogenannten „schwarzen Lande" ihrem Kreise zugesellten, und ihnen von den menschenunwürdigen Zuständen berichteten, die in den großen Industriebezirken Englands herrschten, trat der Gedanke zurück vor dem Wunsch, eine soziale Bruderschaft ins Leben zu rufen, und den Versuch zu machen, dem Elend der unteren Klassen zu steuern. „Schon damals", sagt Morris Biograph,* „erlebten die jungen Leute in sich die große Wahrheit, daß wahre Freiheit, lebendige Kunst, echte Sittlichkeit — auch die der günstiger Situierten — ihre letzte Ursache in den physischen und sozialen Lebensbedingungen haben, die für die Mehrzahl ihrer Mitmenschen gelten." Es trat aber noch ein Moment hinzu, um Morris

* *The Life of William Morris by Mackail. II Vols.*

von klösterlichen Anwandlungen zu heilen. Über Nacht war eine Gabe in ihm ausgereift, ihm selbst ebenso unerwartet wie seinen Freunden. Unter den Bedrängnissen der Zeit war seine dichterische Kraft lebendig geworden. Er schrieb seine erste Prosadichtung nieder.

Bald darauf dichtete er seine ersten Verse, und überraschte seine Freunde durch die Leichtigkeit und Vollendung, mit der sie ihm zuströmten, ohne daß er je an ihnen zu feilen brauchte. Eigenes Schaffen löste ihn nun aus der bis dahin festgehaltenen Überzeugung, Poesie und Kunst hätten ihre Berechtigung nur als Vasallen der Religion, und nicht um ihres Eigenlebens willen. Damit wurde die Vorstellung, in der Theologie den einzigen hohen Lebensberuf zu sehen, hinfällig. Wie Burne Jones sich nun der Malerei zuwandte, trat Morris als Schüler bei einem Architekten ein. Aber nicht auf lange. Denn die Freunde wurden bald in Rossettis Zauberkreis gezogen, und da hieß es zunächst sich einem fremden Willen fügen. Rossetti galt der von romantischen Idealen erfüllten Jugend als Führer der erhofften künstlerischen Wiedergeburt. Für Burne Jones, der Bilder von Rossetti gesehen und Gedichte von ihm gelesen hatte, war es ein beseligendes Ereignis, ihn in einer Arbeiterversammlung nur von ferne zu erblicken. Bald aber durften die Freunde ihm persönlich nahe treten. Rossetti aber, der nur Zweierlei auf der

Welt für notwendig hielt — daß von den Einen Bilder gemalt und von den Andern gekauft würden, überzeugte sowohl Morris wie Burne Jones, daß sie zu den ersteren berufen seien. Die Freunde wurden Rossettis Trabanten bei der malerischen Ausschmückung einer Bibliothek in Oxford, und hier entdeckte Morris das Gebiet seines eigentlichen künstlerischen Talents. Hier stilisierte er Blumen und Früchte für den Fries der Decke, worin sich schon seine spätere Eigenart kündete. Aus diesem Zusammenwirken entwickelten sich die freundschaftlichen Beziehungen, die ebenso bedeutsam auf Morris Leben wie Schaffen eingewirkt haben. Er geriet auf lange Zeit hindurch völlig in geistige Abhängigkeit von Rossettis dämonischer Natur, was sich besonders in seiner Dichtung jener Zeit fühlbar macht.

Scheinbar ebenso zufällig, wie er eines Tages als Dichter erwachte, ist er Künstler am Handwerk geworden. Er lebte nicht nur in dem Sagenkreise des Mittelalters. Auch sein Auge war geschult an dem Formenreichtum dekorativer Kunst alter Holzschnitzerei, den Arabesken der Steinmetzarbeit und der Farbenpracht alter Meßbücher. In jener Zeit waren alle Geräte des täglichen Lebens, Schränke, Schlösser, Truhen und Gewebe die Handarbeit des Einzelnen und aus dem Handwerk war die Kunst hervorgegangen. Der Handwerker hatte sein persönliches Empfinden in das Werk

gelegt, oft Jahrzehnte daran gearbeitet, bis es seinen Ansprüchen an Vollendung genügte. Die Blütezeit des Handwerks war auch die höchste Blüte gotischer Architektur gewesen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts trat eine Wandlung ein, In der Gesellschaft bereitete sich die Umwälzung vor, die zu den Formen modernen Lebens geführt hat. Es bildeten sich neue Stände, die sich den neuen Produktionsverhältnissen anpaßten. Mit der Reformation trat die Umbildung ein. Voran ging die Entwicklung freien Denkens. Auf allen Gebieten regte sich neues Leben. „Aber seltsam" — sagt Morris — „dieser lebendige Leib sozialer, politischer, religiöser und wissenschaftlicher Wiedergeburt wurde an den toten Körper einer vergangenen Kunst gebunden .... (d. h. der wieder entdeckten römischen Antike). Die Öde ihrer toten Mauern sollte die Zukunft vor uns abschließen ...., die Künstler waren nicht mehr Herren der Kunst, weil das Volk aufgehört hatte Künstler zu sein: ihre Herren waren Pedanten .... Architektonische Schönheit ist aber das Resultat des harmonischen und intelligenten Zusammenwirkens (Co-operation) des ganzen Volkskörpers. Und das gab es nicht mehr. Denn Europa hatte begonnen die große Schar seiner Kunsthandwerker, die die Schönheit der Städte und Burgen hervorgebracht hatten, in einen großen Vorrat menschlicher Maschinen zu wandeln, die wenig Aussicht hatten, ihr karges

Brot zu verdienen, wenn sie Dinge hervorbrachten, an denen ihr Denken mitbeteiligt war."

Ich habe hier Morris das Wort gelassen, um zu zeigen, in welcher Weise er die Goldbarren Ruskinscher Gedanken in gangbare Münze umprägte. Über den Nöten und Kämpfen des Lebens war die Schönheit mehr und mehr vergessen worden. Ja, nach den Napoleonischen Kriegen hielt man es für verdienstlich, möglichst wenig Gewicht auf die Äußerlichkeit des Lebens zu legen. Und da man schöne Geräte nicht mehr kannte, wurde Häßlichkeit mit Einfachheit verwechselt. Die Spuren der Geschmacklosigkeiten, zu der man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts herabgesunken war, sind noch nicht allerorten verschwunden. Man lebte so ausschließlich in und für Ideen, daß man sich unbewußt gegen die Einflüsse der äußeren Umgebung abstumpfte. Sensationen der Schönheit waren fast verpönt. Die Verdammnis, unter die Kant alle Sinnlichkeit beschlossen hatte, ließ jede Freude am schönen Schein mit entnervenden Sensationen gleichbedeutend erscheinen. Glaubt doch Bielschowsky in dem zweiten Band seiner Goethebiographie den Charakter der „natürlichen Tochter" wegen ihrer Freude am Funkeln edlen Geschmeides in Schutz nehmen zu müssen. Sie sei trotzdem ein edles Wesen, und man müsse ihr diese Schwäche verzeihen, weil Goethe ihr Entzücken in gar so herrliche Worte gefaßt habe! Ein Teil von Ruskins

und Morris' Lebensarbeit ist ein Feldzug gegen diese Auffassung der Dinge. *A thing of beauty is a joy for ever* hatte Keats gesungen, und Ruskin, dem die Schönheit das vornehmlichste göttliche Attribut war, sah in der Freude an der Schönheit in großen und kleinen Dingen einen Hauptzweck des Daseins.

Damals waren aber auch die Augen der Gebildeten zu, ihre Sinne tot. Tapeten mit schreienden, meist aber toten Farben, wie grauer Aschenregen — mit Mustern von Dreiecken, Vierecken, Spiralen, Pfefferkörnern verunzierten die Räume und brachten auch die Stiche, die man an die Wand hing, um ihre Wirkung. Karierte Tischdecken, Teppiche mit großen Blumensträußen und weiße, gehäkelte Deckchen allüberall auf den braunen Ripssofas. In Berlin sagt man, habe damals in keiner Wohnung ein tafelförmiges Klavier, ein Gummibaum und daneben ein braunes Merinokleid mit schwarzseidner Schürze gefehlt. Auf Kleiderschränken prangte der Apoll von Belvedere, rechts und links von einer Petroleumlampe flankiert. Gaskronen glühten, deren gemeines Licht von keiner sänftigenden Hülle gedämpft wurde.

Morris war einer der ersten, dem die Möglichkeit aufging, hier Wandel zu schaffen. Bislang hatte er in der Traumwelt des Mittelalters gelebt und seine äußere Umgebung wenig beachtet. Nun er sein Haus bauen wollte, fand er nichts, das seinem

Schönheitssinn entsprach und so machte er sich daran, was er brauchte, selbst zu zimmern und zu schnitzen; und seine Frau bestickte Wandbehänge mit seltsam verschlungenen Blumen. Sein erstes Besitztum, ein einfaches Landhaus aus roten Backsteinen, wurde eine Stätte selbstgeschaffener Schönheit. Der später berühmte Architekt Webb hatte es ganz nach Morris Ideen errichtet, und Morris selbst die Innendekoration hergestellt. Es ist das erste moderne Haus, das wieder in einheitlichem Stil erstand, in voller Übereinstimmung von Außen- und Innenkunst. Der Garten war in der Weise der alten Pfarrgärten angelegt, die nur eine Erweiterung des Hauses bilden, und nicht den Anspruch auf Landschaftsgärtnerei erheben. Auch die Blumen, die er darin zog, waren von größerer Fülle und satteren Farben als anderswo. Aus diesen persönlichen Anfängen ist dann seine umfassende Tätigkeit herausgewachsen. Nach und nach hat er fast alle dem Fabrikbetriebe verfallenen Zweige des Kunstgewerbes zurückerobert und erneuert. Das Verlangen der anglokatholischen Bewegung nach weihevollem und würdigem Schmuck der Kirchen veranlaßte ihn zunächst, Burne Jones' und Rossettis Entwürfe zu farbigen Kirchenfenstern in Ausführung zu nehmen. Zwar hat er die Gläser nicht selbst gebrannt, aber sein Auge für Tonstimmung war so fein, daß seine Zusammensetzung ungeahnte Wirkungen erzielte. In diesen Glasgewirken webt eine Glut und zu-

gleich eine Zartheit der Farbe, die wie edles Gestein aufleuchtet, und verlischt in immer matteren Tönen. Das alte Lila, dessen Herstellung Jahrhunderte verloren war, das alte Mauve, ist in mildem Glanz neu erstanden. Wunderbar ist die Wirkung in der Kathedrale von Christ-Church in Oxford, wo einem beim Eingang in den Chor die Fenster der St. Frideswide und der St. Cäcilie entgegenleuchten. Burne Jones überschlanke, in die aufstrebenden gotischen Formen hineinkomponierten Gestalten mit dem schwermütigen Blick und fragenden Gebärden stimmen zu den alten Fenstern wie die jüngste Generation aus altem Geschlecht noch Züge der Ahnen aufweist und doch ein anderes Leben lebt. Die Fugen der Gläser sind den Linien der Gewandung angepaßt und die Köpfe sind aus einem Stück. Über ganz England hin sind Morris' Fenster verstreut. Doch war er selbst mit diesen Erzeugnissen nie zufrieden und wandte sich andern Gebieten zu. Zunächst nahm er den Kampf wider die Häßlichkeit der Tapeten in Angriff, die in grellen Farben naturgetreue Rosensträußchen auf die Wände pflanzten, Vögel fortlaufend in dasselbe enge Dreieck sperrten, oder leere Verschnörkelungen mit der Schablone aufprägten und einen aufdringlich sinnlosen Hintergrund des Lebens bildeten. Sein Ideal der Wandbekleidung waren die alten Arrasteppiche, die die flämischen und französischen Schlösser schmücken.

Die Technik ihrer Herstellung war aber verloren.
So versuchte er zunächst baumwollene Gewebe herzustellen, in denen milde Farben dominierten. Ihre Ornamentik entnahm er der Pflanzenwelt, die er streng stilisierte. Er verstärkte oder vereinfachte die Linien und Farben der Natur, vergrößerte oder verkleinerte sie je nach dem Raum, für den sie bestimmt waren. Den Menschen, denen es verwehrt war, in die Natur hinaus zu ziehen, sollte innerhalb ihrer Wände Ersatz werden. Von Cretonnestoffen ging er zu Tapeten über. Im Berliner Kunstgewerbemuseum ist eine Reihe seiner Entwürfe ausgestellt. Da sieht man eine Fläche gelber Narzissen, die sich zueinander neigen und mit ihrem Blättergerank ineinander verwachsen; scheinbar wild und so fein auf die Fläche gestellt, daß sie das Wesen der Pflanze ausströmen. Auf einer anderen Tapete ist eine Wiese angedeutet; die Blumen scheinen im Boden zu wurzeln und stehen doch wie kleine Gruppen nebeneinander. Die Suggestion einer blumenbestandenen Wiese ist erreicht. Auf einem anderen Gewebe ein dichtes Gerank von Jelängerjelieber; auf einem dritten neigen große Sonnenblumen ihre mächtigen offenen Kelche und streben doch aus breiten, üppigen Blättern empor. Pfirsiche und Zitronen verschlingen ihre Gewinde ineinander. Andere erinnern nach Art der Stilisierung an

orientalische Wandbekleidungen mohammedanischer Moscheen. Sie alle zeichnet reiche, milde Harmonie innerhalb begrenzter Farbenskalen aus. Die Linien fließen zu wenigen einfachen Formen zusammen und bilden ein einfaches Flachornament. „Wo Tiergestalten als Motiv verwendet sind, er innert deren Stilisierung an die Naivität und den Humor der Kinderfabel. Pflanzenstoffe dagegen erhalten zuweilen ein Pathos, als wären sie alten Heldengedichten entlehnt," meint Gustaf Steffens.* Aber allem, was Morris gemacht hat, entströmt der ihm eigene poetische Hauch.

Sein Verlangen, Schönheit zu verbreiten, führte ihn zu einem eigenartigen Unternehmen. Morris, Burne Jones, Rossetti, Faulkner, Madox Brown, der Architekt Webb u. a. taten sich zusammen und gründeten einen Geschäftsbetrieb, um England aus der Geschmackserniedrigung im Kunstgewerbe emporzuheben. Nach dem Programm befaßt sich die Firma mit Wandbekleidungen, Holzschnitzereien mit besonderer Anpassung an Architektur. Mit farbigen Glasgewirken, die in Beziehung zur Wanddekoration stehen. Mit Metallarbeit und Goldschmiedekunst. Mit Herstellung von Möbeln nach besonderen Entwürfen. Mit Stickereien allerart und jedem Artikel zum häuslichen Leben. Morris war *a great worker.* Er war Zeichner, Handwerker, Geschäftsmann und Unternehmer in einer Person.

* England als Weltmacht und Kulturstaat. Stuttgart 1899.

In eigenen Werkstätten wurden Webereien ausgeführt und in Oxfordstreet in London in seinem Geschäftslokal verkauft. Die Arbeiter hatten Anteil an dem Gewinn des Unternehmens. Die Fabrikanten waren ihre eigenen Kaufleute ohne Zwischenhändler. Das Geheimnis seiner Erfolge war, daß Morris auf keinem Gebiet etwas unternahm, das er nicht selbst ausführen konnte. Er hat die Praxis des Färbens und Webens bemeistert, ehe er anfing, Muster für seine Werkstatt zu zeichnen. Der Zeichner, den er anleitete, Stoffmuster zu entwerfen, mußte weben können. Auch hier ging er in Ruskins Fußstapfen, er forderte, daß in der Kunst keiner die Ideen eines andern ausführe, und daß der Maler verstehen müsse, seine Farben selbst zu reiben und zu mischen.
Seine Baumwollwebereien erweiterten sich zu Wollen- und Velvetwebereien und bald konnte er die Wollen und Seiden, deren er bedurfte, selbst färben. Die damals gebräuchlichsten unechten Anilinfarben waren ihm ein Greuel. Bei Plinius und in italienischen Werken aus dem 16. und 17. Jahrhundert fand er die Anweisungen, echte Farben herzustellen, und bald sah man ihn nur noch mit blauen Händen, denn er ruhte nicht, bis er die Farben, auf die es ihm ankam, mit eigner Hand bereiten konnte. Neben diesen praktischen Bestrebungen entstand sein Werk über die Kunst des Färbens. In der Praxis schuf er neue Farben.

Das Amethyst, Altgold und Grün seiner Gewebe war von dem wunderbarsten Spiel der Töne. Als Gotiker waren ihm die alten „Tapisserien", mit denen die Franzosen die gotischen Dome und die Wände der Festsäle in den Schlössern bekleidet hatten, ein würdigerer und edlerer Wandschmuck erschienen als Gemälde. Die warme, fein abgetönte Farbenpracht der Arrasteppiche, das wunderbar stilisierte Spiel ihrer Linien, und die geheimnisvoll hineinverwobene Poesie, schien aber auf immer der Vergangenheit anzugehören. Morris setzte alles daran, diesen Zweig des Kunstgewerbes aus langem Todesschlaf zu neuem Leben zu erwecken. Er konstruierte zunächst einen Webstuhl, den er in seinem Schlafzimmer aufstellte, um in den frühen Morgenstunden nicht zu rasten, bis er die alte Technik wiederfand und bemeisterte. Seine Arrasteppiche kommen den französischen Originalen sehr nahe und sind wohl das hervorragendste, was er im Kunstgewerbe geleistet. Obwohl streng dekorativ gehalten, sind sie so sehr Ausdruck einer großen künstlerischen Persönlichkeit, daß manches anspruchsvolle Gemälde neben ihnen unpersönlich wie Fabrikware wirken dürfte. Morris' „Arrastapeten," — sagt Gustaf Steffens a. a. O. „sind gewebte Bilder in gotischem Stil, zu denen Burne Jones die seltsam unwirklichen Ritter- und Jungfrauengestalten gezeichnet, Morris selbst aber die sagenhaften Wälderdickichte und Blumenfelder,

in denen jene sich bewegen, hervorgezaubert hat. Die grünbläuliche Farbenabstufung, die an den Abendhimmel gemahnt und die bleichen, schattenhaften Fleischtöne rühren von Morris her; ebenso die fantasievollen gotischen Schleifen nebst Frucht- und Blattgirlanden der Umrahmungen. Das Ganze erscheint von den Traumgesichten eines keltischen Dichters und Künstlers in den Waldestiefen von Wales in sternenheller Sommernacht eingegeben. Die Harmonie zwischen der Zeichnung, der Farbenabstufung, dem Material und der Ausführung ist vollendet." Er selbst schätzte die Gewebe so hoch, weil nichts mechanisch in ihrer Herstellung war. Nächst den Mosaiken hielt er sie für die bleibendste Form dekorativer Kunst. War es doch sein Grundprinzip, das er in jeder Kunst beherzigt wissen wollte, daß jedes Schaffen an die Eigenart seines Materials gebunden sei. Es ist die Aufgabe des Künstlers, nicht die Besonderheiten des Materials zu unterdrücken, zu verhüllen oder zu fälschen, sie vielmehr aufs höchste zu steigern. „Fühlst du dich durch den Rohstoff, den du verarbeitest gehindert, statt gefördert, so hast du dein Gewerbe nicht besser gelernt als einer, der Dichter sein will und sich über die Mühe, in Rhythmen und Reimen zu schreiben, beklagt. Die Grenze, die die Besonderheit des Materials den Eigenschaften des Werkes zieht, soll dir Freude, aber nicht Hemmung sein. Ein Zeichner oder Künstler muß

die Arbeitsgeheimnisse des besondern Handwerks, für das er seine Muster und Skizzen ausführt, von Grund aus kennen — sonst bleibt das Ergebnis eine *tour de force*. Die Freude am Verständnis für die Eigenheiten und Verwendungsmöglichkeiten eines besonderen Rohstoffes und die Befähigung, sie hervortreten zu lassen, die Erinnerung an Schönheit und Erscheinungen der Natur zu erwecken, nicht eine Nachahmung derselben zu geben — das ist die *raison d'être* der dekorativen Kunst."

Die alten Werkstätten wurden bald zu eng für die Ausdehnung seines Betriebes, und er vertauschte sie mit Merton Abbey, einige Stunden von London entfernt. Merton Abbey war ein altes, normannisches Kloster gewesen, das schon seit der Reformation zu Werkstätten gedient hatte. Obwohl Morris' Tätigkeit nun größere Dimensionen annahm, ließ er so wenig wie möglich durch Maschinen ausführen. Dabei wurde die künstlerische Bedeutung der Sache ebenso berücksichtigt, wie die Freude des ausführenden Handwerkers an der Arbeit. Seine Spinnereien haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit modernen Fabriken. Es liegt etwas Weltfernes über der Stätte, eine Atmosphäre von Ruhe, in der den Arbeitern, von Akkordarbeit nicht zu Tode gehetzt, Muße bleibt aufzuatmen, und etwas von der Stille und Schönheit ihrer Umgebung zu genießen. Am Ufer des Wandel

— schreibt Lewis F. Day, — zieht sich ein alter, von Klostermauern umfriedeter Garten hin. An den Ufern lange, niedrige Werkstätten und ein Mühlrad, das die Webstühle lässig dreht. Lange Streifen bedruckter Kattune spülen im Wasser, Spulen, Garn und Wolle, eben aus der Indigohütte gezogen, trocknen in freier Luft. Dazwischen gehen Färber und Drucker hin und her; das Ganze ein sonniges Bild beglückender Arbeit. Freilich verlangte er Fleiß und tüchtiges Zugreifen von seinen Leuten, und er selbst ging mit bestem Beispiel voran. Wenn er einen neuen Zweig des Kunstgewerbes aufgenommen, ließ seine Energie erst nach, wenn alle Arbeiter ihn beherrschten. Das letzte, was er in Angriff nahm und in neue Bahnen lenkte, war der Buchdruck. In den Mußestunden, die er sich aus seiner rastlosen Tätigkeit zu erübrigen wußte, hatte er in der Art alter Meßbücher eigene umfangreiche Dichtungen auf Pergament niedergeschrieben. Seine farbig illuminierten Anfangsbuchstaben, die Schrift und Ornamentik der Kopfleisten war zuerst ganz im Stil gotischer Missalien gehalten, bis er auch hier seinen eigenen Stil fand. In den ältesten Buchdrucken, die zunächst ja nur ein Ersatz der handschriftlichen Überlieferungen sein wollten, fand er dann, wie in den Drucken des Aldus Manntuis in Venedig, eine Ausführung, die in künstlerischer Weise einen Ersatz für die Handmalerei zu bieten

schien. Holbeins und Dürers Titelblätter und Textseiten zu Gebetbüchern zeigten, wie sehr der Holzschnitt den persönlichen Zug der künstlerischen Leistung zu bewahren vermochte. Worauf aber der einheitliche Charakter dieser alten Werke beruhte, war die Einheit von Konzeption und Ausführung. Die modernen sogenannten Prachtwerke waren das unkünstlerische Unterfangen, Illustrationen in zufälligen Zusammenhang mit dem Text zu bringen. Der Charakter der Buchstaben entsprach weder dem Text noch den beliebig gewählten Bildern, die an irgend einer Stelle der Seite eingesetzt wurden und den Druckspiegel zerrissen. Morris erkannte, daß Papierfabrikant, Schriftgießer, Buchdrucker, Illustrator und Buchbinder nach gesunden ästhetischen Gesichtspunkten unter der Führung kunstverständiger Verleger zusammenwirken müßten, um ein würdig ausgestattetes Buch herzustellen. So wurde er Meisterdrucker. Das rauhe, unzerreißbare Papier zu seinen Büchern wurde nach einem besonderen Verfahren hergestellt. Die Buchstaben aus Holz geschnitten. Er zeichnete die Ornamentik und Anfangsbuchstaben, anfangs nur in Schwarz, später trat Rot hinzu. Seine Druckerei, die Kelmscott Preß hat bald Weltruf erlangt, und an vielen Orten Nachahmung gefunden. Das letzte, was noch zu Lebzeiten aus seiner Druckerei hervorging, war die große Folioausgabe von Chaucers Werken, deren

Herstellung fast zwei Jahre in Anspruch nahm. Wie bei den Arrasteppichen zeichnete er die großen Initialen und Ornamentik der Umrahmungen. Und in den Illustrationen, die den Eingang eines neuen Abschnittes zieren, die fantastischen Wälder und Hintergründe, in die Burne Jones die Gestalten stellte, in denen das Schwerflüssige des Stils der alten Balladen so durchgeistigt zum Ausdruck kommt. Dies Werk hat auf seine Zeitgenossen wie eine Offenbarung gewirkt. Es zeigt, wie königlich und vornehm ein Buch auch ohne Zuhilfenahme von Vergoldungen und Farben sein kann. Es wird als das Meisterstück dieser ganzen Kunstbewegung angesehen, und hat auch auf dem Festland eine neue Bewegung ins Leben gerufen. Verlegern, wie Eugen Diederichs und dem Inselverlag gebührt das große Verdienst, den Bestrebungen der Künstler, die von Morris ihre Anregungen empfangen, Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Eigenart zu geben und einen Zweig des Kunstgewerbes, der vor dem Dreißigjährigen Krieg in Deutschland sich zu so hoher Blüte entfaltet hatte, eine organische Entwicklung zu ermöglichen. In Deutschland hat wohl Sattlers künstlerischer Buchschmuck der Nibelungen, ausgeführt von der Reichsdruckerei, hier das hervorragendste geleistet. Es ist eine völlig selbständige Schöpfung, die nirgends an Morris Vorbild erinnert und nur auf seine Grundprinzipien zurückgeht.

Morris' Bestrebungen haben weiteste Verbreitung gefunden durch die regelmäßig wiederkehrende Ausstellung aller in seinem und anderen kunstgewerblichen Betrieben hergestellten Gegenstände. Im Jahre 1888 wurde die *Arts & Krafts Exhibition Society* gegründet, zu deren Vorstand Morris, Walter Crane, Burne Jones, der keramische Künstler de Morgan, der geniale Künstler-Buchbinder Cobden Sanderson und einige Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste gehörten. Diese Ausstellungen bieten das allerbeste, was England im Kunstgewerbe hervorbringen kann. Nicht immer in bezug auf technische Fertigkeit, aber auf künstlerische Fähigkeit. So sieht man hier mehr Versuche zu neuen Stilbildungen, als reife Stileinheit; sie scheinen ihr Entstehen eher künstlerischen Einfällen als auf Brauchbarkeit zielender Nüchternheit zu verdanken; sie atmen häufiger eine Art Bohème - Ungebundenheit des Künstlermenschen, als die unbedingte Hochachtung des Handwerkers oder Kaufmanns, für alles was als respektabel gilt. Wo sie unbefriedigend wirken, sündigen sie durch grünen Dilettantismus, nicht durch graue Maschinenfinesse. Man hat es dabei mit einem in ihrem Ästhetizismus buntscheckigen, in ihren technischen Fertigkeiten ungleichen Sammlungen kunstgewerblich interessierter und schaffender Persönlichkeiten zu tun — nicht mit kaufmännischen Firmen, „die auf der Höhe der ge-

werblichen Vollkommenheit ihrer Zeit“ stehen. Da sieht man Fayencen in persisch-rhodischem und arabisch-spanischem Stil, dekorativ vortreffliche Arbeiten in getriebenem Kupfer — große Gefäße und Schüsseln mit archaistisch stilisierten Schiffen und Vögeln, Fruchttrauben und Laubranken. Originell gestaltete, von freier Künstlerhand geschmückte Holzmöbel, eine Kamineinfassung aus Stein. Ferner Erzeugnisse der Holz- und Steinschneiderei, seltsam getönte Glaswaren und Arbeiten der Schmiedekunst, auch getriebenes Silber und Stücke der Goldschmiedekunst.

Aus diesen Anregungen hat sich das deutsche Kunstgewerbe im ausgesprochenen Gegensatz zu den Spielereien des Jugendstils zu dem Stand seiner heutigen Blüte entwickelt. Ruhige Linien, die nur den Zweck der Dinge markieren, zweckentsprechendes Material und Flachornamentik sind seine ausgesprochenen Charakteristiken. Doch nicht in gedankenloser Nachahmung, sondern in mannigfaltiger, selbständiger Formengebung. Auf der ersten Ausstellung für angewandte Kunst in München, sahen wir, was die vereinigten Werkstätten zu leisten vermögen. Dasselbe gilt von Schmidts kunstgewerblichen Werkstätten in Dresden. Und auf der Weltausstellung in St. Louis hat das deutsche Kunstgewerbe die deutsche Kunst zu Ehren gebracht.

Es ist ein allen großen Engländern gemeinsamer

ethischer Zug, den Erfolg, den sie erringen, nie ihrem eigenen Verdienst zuzuschreiben sondern einem Andern, den sie als über sich stehend betrachten. So weist Ruskin auf Carlyle hin und Morris auf Ruskin. Und es waren ja auch Ruskins Ideen, die seinen Gaben und seinen Idealen so völlig entsprachen, daß er selbst kaum mehr zu unterscheiden vermochte, was aus ihm selbst hervorquoll, und was er assimiliert hatte. Als außerordentlich bemerkenswert hebt sein Biograph aber hervor, daß Ruskin eigentlich auch der Urheber dieser Ausstellungen und des in ihnen befolgten Prinzips sei. Er habe schon ein Jahrzehnt zuvor, in einem Brief an Morris, in dem er ihm gedankt für alles, was er auf diesen Gebieten getan, „er, der immer ins Schwarze getroffen, und stets den wesentlichen Punkt erkannt," hervorgehoben, „wie wichtig es sei, regelmäßige Ausstellungen ins Leben zu rufen, worin das Wahre an Stelle des Korrekten in allem was Menschen leisten können, das Zeugnis für die wahre Konzeption sein sollte". Ruskins Anschauungen über Wiedergeburt des Handwerks hätten sich nicht so bald durchgesetzt, wäre ihnen in Morris nicht ein Interpret erstanden, der sie in der Praxis erprobt und spezialisiert hätte. Es gehörte eben ein Mensch von Morris' Temperament und Energie dazu, ein solches Unternehmen ins Leben zu rufen. Sein Biograph wirft die Frage auf, ob derselbe Erfolg erreichbar gewesen wäre,

mit einem weniger genialen Manne an der Spitze? Morris selbst war freilich überzeugt, daß eine ererbte lebendige Tradition des Kunstgewerbes dasselbe vermocht hätte. Denn heutzutage ermangelt der tüchtige Handwerker meist der angeborenen Geschicklichkeit. Nur sein Verstand bewahrt ihn vor jener übertriebenen Arbeitsteilung, die die eigentlich schöpferische Fähigkeit der Handwerker unterbindet, und die sich nur bei Arbeit aus einem Guß entwickeln kann. Was Ruskin im „Wesen der Gotik" (St. v. V. II) auseinanderlegt, daß der Handwerker sich durch stete Übung von Auge und Hand zu selbständiger künstlerischer Leistung erheben würde, wie der Steinmetz des Mittelalters, hat Morris in seiner Werkstatt praktisch erhärtet. Die Ausbildung seiner Arbeiter blieb aber nicht auf bestimmte praktische Fertigkeiten beschränkt. Zeichnen, die Grundlage aller bildenden Kunst, war ihm das wesentlichste und unentbehrlichste Element aller Kultur überhaupt. Es sollte so obligatorisch sein wie Lesen und Schreiben. Er hat es noch erlebt, daß die englische Regierung dies Prinzip in ihre Schulordnung aufnahm. Morris, der auch darin Ruskins Lehre treulich befolgte, daß es für ihn keine Trennung von Theorie und Praxis gab, übernahm die Examina in der Kunstabteilung des South Kensington Museums, sehr gegen seine Neigung, einzig der Sache zulieb. Seine Anregungen hatten die Gründung

von Handwerkerschulen zufolge, die ganz bestimmte praktische Ziele verfolgten. In seiner Werkstatt wurden die Grundlagen des Handwerks von unten auf gelehrt. Seine Schüler standen am Färbetrog, in der Bauhütte und erst nach der praktischen Ausbildung wurden sie in den Zusammenhang und die Wechselwirkung aller Zweige volkstümlicher Kunst eingeführt, die dem heutigen Geschlecht nicht mehr lebendig waren. Auch August Reichensperger beklagt dies in seiner feinen ironischen Weise aufs lebhafteste und fordert das, was Morris ins Werk gesetzt hat. Die Gilde der Kunsthandwerker, die Morris indirekt ins Leben gerufen, erlangte großen Einfluß auf die Bestrebungen nach Einheit in der Kunst. Denn für Morris war es die notwendigste Voraussetzung jeder Form dekorativer Kunst, daß sie zur Herrin aller Künste, zur Architektur, in Beziehung stehe und durch sie zu allen Künsten. Wir werden aber weiter sehen, daß er weit davon entfernt war, seine Werkstätten und ihre wirtschaftliche Organisation als etwas Endgültiges oder gar als Ideal zu betrachten. Seiner Überzeugung nach lassen sich so gewaltige Probleme nicht durch Einzelversuche lösen. Er hoffte und erwartete eine Umwälzung der kapitalistischen, in eine kommunistisch organisierte Gesellschaft, der es möglich sein werde aus ihrer Entwicklung heraus, eine Kunst zu schaffen, die unmittelbarer Ausdruck der Schönheit ihres

Lebens sein werde. Und zwar in Anknüpfung an die Kunstformen des Mittelalters. Denn großer Stil in der Kunst und besonders im Kunsthandwerk ist ohne lange lebendige Überlieferung und anererbte Geschicklichkeit nicht möglich. Die Überlieferung ist aber beim Übergang vom Mittelalter zu den neuen Lebensformen unterbrochen worden, und die Gegenwart ästhetisch ohne Tradition. Besser einige Jahrhunderte zurückgehen und dort anknüpfen, wo Kunst und Überlieferung noch in organischem Zusammenhang zum Leben standen. Von diesem Höhepunkt ließe sich dann aus neuerworbenem Können heraus eine gesunde Fortentwicklung hoffen. Grundzüge, die alle in Ruskins Werken enthalten sind.

Auf der Basis Ruskinscher Gedanken hat Morris dann auch „die Gesellschaft zum Schutz alter Baudenkmale“ ins Leben gerufen, nach deren Vorbild sich in Dresden kürzlich die Gesellschaft zum Heimatschutz in Deutschland konstituiert hat, an deren Spitze ebenso Nationalökonomen wie Künstler stehen. Wieviel Züge sie aus Morrisschen Gedanken in ihr Programm aufgenommen, ist besonders aus dem oben zitierten Sendschreiben ersichtlich.

Aus seiner regen Beteiligung an den Bestrebungen, das Alte ebenso vor Verfall wie vor einer seinen Charakter schädigenden Restauration zu schützen, und das Neue, einerlei, was es sei — so schön

wie möglich zu gestalten, und bei Anlagen von Eisenbahnen und Fabriken die Schönheit der Natur möglichst unversehrt zu erhalten, entwickelte sich seine ganze spätere Tätigkeit als Unterweiser in Kunstprinzipien, der wir so viele bedeutsame Reden und Vorträge verdanken.... „Die Menschen haben im großen und ganzen aufgehört, geistige Eindrücke durch das Auge aufzunehmen, während in früheren Zeiten die Augen Geist und Fantasie speisten.“ In all seinen Vorträgen kehrt das Bestreben, den Menschen die Augen zu öffnen, sie sehen zu lehren, als erste Voraussetzung jeder Kunstentwicklung wieder. „Die Leute, die nicht ihren Lebensunterhalt dadurch erwerben, daß sie ihre Augen brauchen, benützen sie in der Regel nicht; was ihnen in Anbetracht des Zustandes, in dem die volkstümliche Kunst bei uns darniederliegt, natürlich viel Leid erspart und ihr Leben verlängert. Aber ich fürchte, daß wir sie nicht ihrer negativen Glückseligkeit überlassen dürfen; wenn wir etwas aus der Kunst machen wollen, müssen wir in ihnen die göttliche Unzufriedenheit erwecken, die Bedingung jeden Fortschritts ist.“* Und in *Hopes and Fears for Art: the Beauty of Life;* heißt es: „Man sieht heut', wie reiche, weitgereiste und gebildete Menschen sich ohne Unbehagen in Häusern niederlassen, die mit ihrer

* William Morris. Kunstgewerbliches Sendschreiben. Seite 5. (Leipzig. Hermann Seemann Nachf.)

ganzen Umgebung abscheulich und brutal gemein sind. Ihre Bildung ist auf dem Gebiet wirkungslos geblieben. . . . Aber die große Woge wachsenden Verständnisses, die von so vielem naturgemäßen Wünschen und Verlangen geschwellt wird, muß alle Stände mit sich davon tragen und uns allen die Augen dafür öffnen, daß viele Dinge, die wir gewohnt sind als notwendige und dauernde Übel anzusehen, nur die zufällige und zeitweilige Steigerung von Irrtümern sind, die in der Vergangenheit liegen, und denen wir durch gehörige Anstrengung, durch Mut und guten Willen entgehen können. . . . Nur die Kunst kann die Menschen von dem größten Übel unserer Generation erlösen — von der Sklaverei. Das ist ihr höchstes und herrlichstes Ziel. Im Kampf darum wird sich ihr Wollen läutern und ihr Verlangen nach eigener Vollendung steigern."

In „*The Decorative Arts, their Relation to Modern Life & Progress* heißt es: „Den Menschen Freude zu machen durch die Dinge, die sie notgedrungen gebrauchen müssen, ist eine Seite der großen Aufgaben dekorativer Kunst. Den Menschen Freude zu geben an den Dingen, die sie notgedrungen hervorbringen müssen, ist die andere Seite ihres Nutzens. Ohne diese Künste würden die übrigen leer und interesselos sein, unsere Arbeit bloße Last und nutzloser, freudloser Verbrauch von Leib und Seele."

All seine Kunstanschauungen sind so sehr die Er-

weiterung und der Ausbau Ruskinscher Ideen, daß wer Ruskin erst nach Morris kennen lernt, meinen könnte, jener zitiere diesen. Vor allem sind es Ruskins in den „Sieben Leuchtern der Baukunst“, den „Steinen von Venedig“ und den späteren nationalökonomischen „Vorträgen über Kunst“ niedergelegte Gedanken, aus denen er immer neue Schätze hebt. Wie bei Ruskin, wachsen auch Morris' soziale Ziele aus seinen künstlerischen Idealen hervor. Während aber Ruskin an der alten Gesellschaftsordnung festhielt, deren Grundzüge er zu neuem Leben zu erwecken hoffte, durch Forträumen aller konventionellen Lügen, die die ursprünglich gesunde Ordnung der Dinge zu einem Zerrbild gemacht, und das eigentliche Leben zu ersticken droht, machte Morris die gesellschaftlichen Ziele des Sozialismus zu den seinen. Wie er aber nichts aufnehmen konnte, ohne es in den unerschöpflich in ihm aufquellenden Born seiner Fantasie zu tauchen und es dadurch mit unerwarteten Linien und Farben der Schönheit zu schmücken, so gewann auch der soziale Kommunismus unter seiner Hand ungeahnt neue, umfassendere und lieblich anmutende Züge. Viele seiner Freunde haben ihn in dieser Wandlung nicht verstanden, ohne ihn aber in seiner Überzeugung irre zu machen. Und sein Verhältnis zu Burne Jones, der anfangs am meisten darunter litt, ist nicht dadurch getrübt worden.

Die Arbeitslast, die er lange Jahre hindurch spielend bewältigt hatte, wurde nun noch beträchtlich vermehrt durch die Volksversammlungen, denen er beiwohnte, in überfüllten Räumen wie auf freien, zugigen Plätzen, wo ihn auch schlechtes, nebliges Wetter nicht abhielt, zu weiten Menschenmengen zu reden. Endlich gab auch seine eiserne Gesundheit nach. Es meldeten sich die Zeichen schweren Leidens, das seinen kräftigen Organismus allmählich der Auflösung entgegenführte. Bis zuletzt von Plänen neuer Arbeit erfüllt, ununterbrochen tätig noch auf dem Krankenlager, nahm ihn der Tod, vor dem ihm in der Jugend so sehr gebangt, sanft hinweg. Im dreiundsechzigsten Lebensjahr ist er 1896 gestorben.

II

Obwohl Morris' Leben von der Hingabe an so mannigfaltige Dinge bestimmt wird, sind in all seinen Strebungen doch zwei Grundzüge unverkennbar, die anscheinend widersprechender Natur die Eigenart seiner Größe bedingen. Das ist seine keltische Abstammung und das gut bürgerliche Element seiner Herkunft. Der keltischen Rasse ist der Hang eigen, Träume zu träumen. Der Zug, die Wirklichkeit als Schein an sich vorübergleiten zu lassen und sich eine eigene schönere Welt im Innern aufzubauen. Aber nicht in vager Gestaltlosigkeit, sondern in visionärer Anschaulichkeit,

die sich zu künstlerischen, und zwar vorzugsweise zu ornamentalen Gebilden verdichten. Besonders heimisch war er in dem Sagenkreis von König Artus' Tafelrunde. In ihm hatte die Sehnsucht der keltischen Stämme Großbrittaniens von jeher das goldene Zeitalter erblickt, auf dessen Wiederkehr sie harrten. Aus Morris' Gedichten strömt uns das unmittelbare Empfinden jener Zeit entgegen, aber traumhaft. Ihre Gestalten gleichen den Männern und Frauen auf seinen Arrasteppichen. Sie schreiten durch das Dickicht und stehen zwischen den Baumstämmen wie hineingewoben: „Ihr goldenes Haar umwallt mein dunkles Kleid, wie goldene Wimpel über dunkle Segel weh'n." Wie auf Bildern, sehen wir durch ihre Gebärden, ihren Gang, ihr Harren, daß sie von Impulsen getrieben werden, die sie selbst nicht begreifen, die aber stärker sind als ihr waches Leben. Als hätten sie einen Zaubertrunk genossen wie Tristan und Isolde und müßten nun widerstandslos ihr Geschick erfüllen. Als warteten sie auf den Anbruch einer fernen Erlösung, eines unentrinnbaren Jammers oder beseligender Hoffnung. Freilich stehen diese Rossetti gewidmeten Gedichte in gewisser Weise unter seinem Einfluß. Aber eins unterscheidet sie wesentlich: sie stellen keine Frage. Es sind Bilder und Melodien, die vorübergleiten ohne die Empfindungen, die sie vorführen, psychologisch zu vertiefen. Und Morris' großen Epen, die seinen Dichterruhm be-

gründet haben, tragen dieselben Züge. Sie machen die gewaltigen alten Sagen mit derselben Anschaulichkeit lebendig, doch ohne die darin gegebenen Motive des Seelenlebens zu Problemen der Gegenwart umzugestalten, wie Goethe es mit alten Sagenkreisen zu tun pflegte; mit Faust, mit Iphigenie, die ihm zu Trägern eigensten Erlebens werden. Ebensowenig kommentiert und reflektiert Morris über die Ereignisse wie z. B. Robert Browning, noch philosophiert er darüber wie Shelley. Er webt sie um — zu Bildern. Aber weil er nichts Persönliches in die Volkspoesie hineinträgt, wirkt seine Nachdichtung wie ein Originalepos.
Neben seinen rhythmischen Übersetzungen der Aeneis, der Odyssee dankt ihm England Epen wie *The Death of Jason*, *The Earthly Paradise*, und vor allem *Sigurd the Volsung.* Das große Epos des Nordens sollte seiner Meinung nach dieselbe Bedeutung für unser Volk haben, wie die Ilias für die Griechen. Nach dem Urteil seines Biographen ist die Darstellung der alten Heldensage, wie sie in den drei letzten Büchern der Dichtung gegeben ist, unübertroffen an Würde, Größe und tragischer Spannung, die homerischste Dichtung seit Homer. Sie ist die Veranlassung geworden, daß Gladstone Morris nach Tennysons Tode anbot, *Poeta laureatus* zu werden. Aber er lehnte die Ehre ab.
Zweimal ist Morris aus häuslichen Bekümmernissen nach Irland geflüchtet, um in der großen, klaren,

einfachen Natur zu gesunden, und auf dem Schauplatz der alten Sagen die lebendige Anschauung ihres Hintergrundes zu gewinnen. Unter dem Bilden seiner Hand, ist die Saga, die die Geschehnisse wuchtig wie ungehauene Felsen aufeinander türmt, zu fein gewobenen Teppichen geworden. Sigurds (— Sigruns oder Siegfrieds) Begegnung mit Brunhilde verlegt die Entwicklung des spannenden Vorgangs in Sigurds unerschrockene Seele; und jeder Wechsel, der sich am Himmel vollzieht, vom Verbleichen des Mond- und Sternscheins, vom Morgengrauen zum Morgenrot, bis die Sonne sich in seiner Rüstung spiegelt, ersteht vor uns in plastischer Verschiebung, und wir empfinden die Wirkung dieses Wechsels in der Stimmung des Helden. Und doch ist nichts verloren von der Kraft des alten Vates oder Dichterpropheten

.... who twixt fire and snow
Had heart to turn abont and show
With faint half-smile, things great and small
That in his fearful land did fall.

Morris meint aber, daß sein Verlangen ungestillt geblieben nach dem Zauber, der dem alten Dichter den Nebeldunst der Furcht aufgezehrt, daß er die Stimmen der Erde rein vernommen habe. Und doch hat schwerlich in einem andern Menschen der Gegenwart die uralte Vergangenheit eine so reine Auferstehung gefeiert. Richard Wagner hat aus der Edda bei Siegfrieds und Brunhildens Be-

gegnung nur Brunhildens Jubel beibehalten, als sie zu Leben und Liebe erwacht und die Sonne jauchzend begrüßt. Dann tritt das erotische Moment ausschließlich in den Vordergrund und beherrscht die Situation. In der Edda lauscht Sigurd Brunhildens Weisheitssprüchen, in deren Warnungen, die Sigurd nicht befolgt, sein Schicksal beschlossen liegt. Diese uralten Runen hat Morris in menschlich empfundene Weisen gefaßt. Da warnt sie ihn, sich mit Narren und Toren in Kampf einzulassen, weil auch im Sieg über sie nichts zu gewinnen sei. Aber mit dem Überlegenen solle er kämpfen und dessen Weh zu dem eigenen steigern. Daraus ziehe er in jedem Fall Gewinn, denn wenn er die Kraft des andern mehre, seien dessen Taten zur Hälfte seine eigenen. Und wenn er durch ihn falle, werde er in ihm wieder aufleben. Wenn aber der Tor triumphiere, Böse gut heiße und Unrecht höher gelte als Recht, weil man glaube, die gerechten Götter seien tot: Dann solle er sein Schwert ziehen und den Helm aufs Haupt setzen, denn niemand sei so mächtig wie die Betrogenen und niemand so gewaltig wie die ungerecht Erschlagenen.

In dieser instinktiven Überzeugung von der Einheit allen Lebens und alles lebendigen Seins, liegt vielleicht der Schlüssel zu Morris' Persönlichkeit. Es erscheint ihm unendlich viel wichtiger, daß Wahrheit und Schönheit sich ans Licht drängen,

als in wem sie sich offenbaren. So sagt Brunhilde: Wohl Geliebter, habe ich deinen Ruhm und deinen Wert ohne Tadel in Worte gefaßt. Aber doch nur weil dein Herz es meinem Herzen eröffnet hat. Denn ich bin die Liebende; und ich weiß alles was du aus dem Innersten deiner unerkannten Weisheit hervorholen möchtest, und daher muß ich in deiner Sprache reden:

I have spoken the words, beloved, to thy matchless glory and worth;
But thy heart to my heart hath been speaking though my tongue hath set if forth:
For I am she that loveth, and I know what thou wouldst teach
From the heart of thine unlearned wisdom, and I needs must speak thy speech.

Wer die Weisheit aussprach, das Bild gemalt, die Verse gedichtet, war Morris verhältnismäßig nebensächlich, ja gleichgültig den Dingen selbst gegenüber. Die Sache stand im Vordergrund seiner Wertung. Gemeinschaft der Interessen war das Wesentliche, was ihn mit Menschen verband. Das persönliche Moment trat dagegen zurück. Er gehörte zu jener Schar, deren Ich ganz in den Ideen aufgeht, von denen sie erfüllt sind. Und zwar ebenso bei seinen Freunden und Zeitgenossen, als bei den großen Toten vergangener Zeiten. Ein Zug, den er mit Ruskin gemein hatte, der in einigen Fällen aber doch ein heißeres Verlangen nach persönlicher Gemeinschaft besaß als Morris.

Denn Morris' Freunde hatten das Gefühl, daß er sie eigentlich alle entbehren könne, Mann wie Weib. Über seine Ehe erfahren wir wenig. Eine Stelle in *News from Nowhere* dürfte seine persönliche Auffassung der dahin einschlägigen Fragen enthalten: „Unsere Generation ist kräftig und gesunden Leibes; das Leben wird uns leicht; wir kämpfen mit der Natur in vernünftiger Weise und bilden nicht nur eine Seite unserer Kräfte aus, sondern alle, und nehmen den lebhaftesten Anteil an allem Leben auf der Welt. Es ist ein Ehrenpunkt für uns, nicht unser eignes Zentrum zu sein, nicht zu glauben, die Welt müsse stille stehen, weil ein Mensch leidet. Daher dünkt es uns Torheit oder sogar Verbrechen, die Dinge der Empfindung und Empfindsamkeit *(matters of sentiment and sensibility)* zu übertreiben. Wir sind nicht mehr geneigt, unser Gefühlsleid zu vergrößern als unsere körperlichen Schmerzen zu pflegen (*cherish)*; und wir wissen, daß es noch andere Freuden gibt als die der Liebe. So schütteln wir diese Schmerzen ab in einer Weise, die den Sentimentalen früherer Zeiten verächtlich und unheroisch erscheinen würde, die wir aber für notwendig und männlich halten. Und wie wir aufgehört haben, kommerzielle Interessen mit unseren Liebesgeschichten zu verknüpfen, so haben wir auch aufgehört, gekünstelt töricht, sensitiv und sentimental in konventioneller Weise zu sein."

In dieser etwas kühlen Auffassung lag das Geheimnis seiner Kraft. Aber an seiner ältesten Tochter hängt er mit zärtlichster, sorgender Liebe. Vielleicht hat er sich nur einmal von einem Menschen und von seiner eignen Zuneigung zu ihm fesseln lassen: von Rossetti. Als aber der Bann gebrochen, ist er zum eigentlichen Maß seiner Größe nicht nur ausgewachsen; er hat auch seinen eignen Stil in der Dichtung gefunden. In den alten Sagen, an denen ein ganzes Volk gedichtet, in denen das Leben und die Leidenschaften ganzer Geschlechter sich kristallisiert haben, findet er den Stoff, der ihm in so gewaltiger Weise das eigenste Empfinden entlockt, es aber zum Empfinden der Gesamtheit erhebt. Der Mythos gestaltet sich in den Ahnungen und dem oft unbewußten Sosein- und Sohandelnmüssen der einzelnen Helden, die das Geschick, das ihnen als Gabe gütiger und unheilvoller Feen in die Wiege gelegt wird, auswirken müssen. Aber merkwürdig, die menschlichen Gestalten, die er in der bildenden Kunst nicht darstellen konnte, gewannen in der Dichtung lebendige Züge. Als ob das Intimste seiner Persönlichkeit, das er keinem erschloß und an das sich keiner heranwagte, hier eingeströmt wäre, um typische überpersönliche Gestalten mit dem eignen Lebensblut zu tränken.

Die andere für ihn so charakteristische Seite ist das bürgerliche Element seiner Herkunft. Ihr ver-

dankt er den starken sittlichen Zug seiner Persönlichkeit, die Tüchtigkeit, den Fleiß, die nie erlahmende Energie und das lebendige altruistische Moment, von dem sein Tun bestimmt wird. Auf diesem unveräußerlich moralischen Zug aller großen Engländer, der auf dem Festland so oft als Philisterium und Beschränktheit belächelt wird, beruht recht eigentlich die Kraft und Schönheit ihres Wirkens. Der Imperativ zur Nächstenliebe liegt ihnen seit vielen Generationen im Blut. Soziale Gedanken entfalten auf einem so eigenartig fruchtbaren Boden eine ganz besondere Triebkraft. Sie durchziehen seine späteren Dichtungen, in denen er sowenig bloß Ästhet ist wie in der rastlosen Energie und der unermüdlichen Aktivität, mit der er immer weitere Gebiete des Lebens für die Kunst erobert hat. Denn der Träumer und Dichter — *the idle singer of an empty day* — der für gewöhnlich in einer so seltsamen Welt lebte, war auch ein Mensch scharfsichtigen, praktischen Verstandes. Wenn es galt zu handeln, konnte er die Traumwelt dahinten lassen, und nur das aus ihr hinübernehmen in die Wirklichkeit, was gewöhnlichen Sterblichen versagt ist: jene tiefere Einsicht, jenen weiteren Blick, der denen eignet, die mit der mehr als menschlichen Gabe der eindringenden Fantasie ausgerüstet sind.

Morris' Kraft sowohl als Dichter wie als Mensch beruht auf seiner Antäus-Natur. In einem ganz

konkreten Sinne quellen seine Freuden und auch seine Ideale — aus der Erde. Die Natur war seine höchste Gottheit. Selbst seine Leidenschaft für herrliche Bauten, für Geschichte, für Meisterwerke der Kunst und Poesie waren nicht so intensiv, als „seine Liebe und Anbetung der Erde". Nie ist er glücklicher als auf der eigenen Scholle: „Wie andere in ihrer Geliebten, in ihren Kindern die ganze Menschheit lieben, so liebe ich in diesem Fleckchen Erde die ganze Welt." Bis in die letzte Krankheit war es ihm höchste Freude, in der Frühe von Vogelsang erweckt zu werden und seine Seele traumverloren in diesen Klängen aufsteigen zu lassen. Auf dieser Liebe zur Natur beruht der Charakter seiner Kunst. Auch in den Dingen aus so verschiedenem Material wie Metall, Porzellanerde, Holz und Textilstoffen, geht er auf Formen der Natur zurück, oder knüpft sie an ihre Gebilde. Was Ruskin von der Architektur verlangte, und worauf ihm ein großer Vorzug der Gotik beruhte, war, sie solle dem Städter eine Art Ersatz gewähren für die Gemeinschaft der Natur, die ihm abhanden gekommen. „Sie soll uns von der Natur erzählen, uns an ihre Stille, Zartheit und Feierlichkeit gemahnen, und reich sein an Gleichnissen der Blumen, die wir nicht mehr pflücken können und Erinnerungen an lebende Geschöpfe, die einsam und fern von uns sind." (St. v. V. III.) Dies Bestreben bezieht Morris auch auf das Kunstgewerbe.

Auch ihre Erzeugnisse schienen ihm leer und unfruchtbar ohne Anklänge an die Natur. Denn wer aus der Unerschöpflichkeit der Natur seine Motive holt, braucht sich nicht stets zu wiederholen. Diese Überzeugung war auch das Gesetz von Morris' eigenster künstlerischer Notwendigkeit.

Er war ein Mensch der Erde und des Diesseit. Er war von reckenhafter Gestalt, unerschütterlicher Gesundheit, aufbrausendem Jähzorn, Kindersinn und übersprudelndem Humor. Übersinnliche Ideale haben ihn nicht beseligt und nicht gequält. Auch sein *Earthly Paradise* kennt nur Freuden irdischer Natur; — allein mit dem Unterschied, daß sie nie enden und nie übersättigen.

Man staunt, was das Lebenswerk dieses Mannes alles umfaßt hat. Neben den großen Epen, den Übersetzungen der Aeneis und Odyssee liegen eine Anzahl Erzählungen in Prosa vor, frei erfunden und angelehnt an mittelalterliche oder isländische Sagen. *The Dream of John Ball* weist auf den Übergang seiner sozialpolitischen Ideale hin. In realistisch scharf umrissenen Zügen schildert er den Kampf reisiger Handwerker des 14. Jahrhunderts wider die Ritter und Herren der Grafschaft Essex, denen das Bürgertum zu mächtig geworden. Die Sitten und Gebräuche jener Zeit sind ihm so gegenständlich wie ihre Geräte, die Form ihrer Waffen, die Schönheit ihrer Gewandung und ihrer Architektur in Kirchen und Märkten. Die Haupt-

gestalt und Seele des Kampfes ist der Priester John Ball, Mystiker und Aufrührer — und in Gemeinschaft mit ihm hat er in wundersamer Nacht die Vision einer Zukunft, in der die künstlerischen und sozialen Ideale des Mittelalters sich mit seinen eigenen verschmelzen und zwischen Monduntergang und dämmernder Morgenröte gestaltlos am fernen Horizont aufsteigen. Es ist der Traum seiner eigenen Seele, der hier wundersam Gestalt gewonnen. Es bildet den Übergang zu dem als Dichtung unbedeutendsten seiner Werke, das im Ausland gleichwohl die größte Verbreitung gefunden hat und in fast alle Kultursprachen übersetzt ist, ins Deutsche als „Kunde aus Nirgendheim" — *News from Nowhere.*

Es hat zunächst etwas Befremdliches, daß ein Dichter, der in *Sigurd the Volsung* die unabwendbare Tragik menschlicher Schicksale so tief erfaßt und dargestellt hat, dazu übergehen konnte, die Glückseligkeit der Menschen in diesem Gleichmachen der Zustände, Verhältnisse und sogar der Temperamente zu erblicken, und ein Buch zu schreiben, das diese Zustände bis ins einzelste als vollendete hinstellt. So reizvoll diese Schilderungen, so lebendig und anmutig das Dasein dieser Menschen, die alles mit Freude tun, die kein Schmerz mehr im Innersten aufwühlt, weil sich ihnen für alle Verluste und Enttäuschungen gleich ein Ausgleich bietet. Wo alles sich anlächelt und ein-

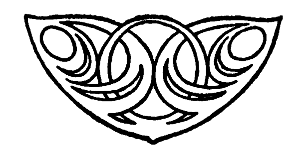
ander mit Nächstenliebe begegnet, wo das Gehäuse des Lebens sich herrliche Formen auferbaut: denn es gibt keine Fabriken mehr mit unharmonischem Getöse und seelenmordendem, rastlosem Arbeitszwang; keine Eisenbahnen, keine großen Städte; das ganze Land ist ein Anger mit Gärten, Wäldern und Feldern, auf denen schöne, freie Menschen ihr Tagwerk verrichten wie ein Schäferspiel, in selbstgewobener, herrlicher Kleidung, wo allen alles gemeinsam gehört, wo man weder kauft noch verkauft, und alles erhält was man bedarf. Darum stellt Morris, dem nur das als menschenwürdiges Leben erscheint, das sich in Freude an der Arbeit betätigt, ökonomisch soziale Zustände als Ideal auf, die solche Arbeit ermöglichen. Während aber Ruskin sehr wohl weiß und immer betont hat, daß ein Leben, das nur von persönlichen Neigungen regiert werde, ohne den kategorischen Imperativ der Pflicht der Auflösung verfalle, gibt es in Morris' Zukunftsstaat auch keine Konflikte mehr zwischen Pflicht und Neigung, da jeder seiner Neigung nur so weit folgt, als sie den Nächsten nicht schädigt. Und wo ausnahmsweise ein Unrecht geschieht, geht der Verbrecher alsbald in sich und findet Vergebung. In diesem Paradiese hat der Baum des Lebens sich zu voller Höhe entfaltet und die Früchte vom Baum der Erkenntnis Gutes und Böses versuchen niemanden mehr. Und auch der Schmerz ist aufgehoben in diesem

Nirgendheim. Der größte Läuterer und mächtigste Ansporn allen Weiterschreitens, so unentbehrlich zu allseitiger Entfaltung wie Glück und Freude. Hier hat der Dichter, der in der Natur so zu Hause war, ihre wesentlichen Gesetze, die auch die des Menschenlebens sind, außer acht gelassen. Denn wo kein Blatt dem andern gleicht, wo die Höhe der Krone im Licht, der Tiefe der Verwurzlung im Dunkel der Erde entspricht, da ist nicht Einer wie der Andre zu gleichem Schicksal geboren.

Wohl ist Morris' Utopie grundverschieden von der kurz vorher erschienenen *Looking backwards* von Bellamy, wo das Glück des Daseins auf mechanischer Kraft und Vollendung der Technik beruht. Hier aber ist die Freude an eigener Arbeit, in der jeder sich seiner Kraft und Besonderheit gemäß betätigt und entwickelt, der Träger des Glücks. Herrliche Schilderungen — das beste in dem Buch. Sie sind Ausdruck der persönlichen Erfahrung eines Menschen, dessen Arbeit und Wirkungskraft sich ein Gebiet nach dem andern erobert, und seine Fähigkeiten dadurch verdoppelt ja verzehnfacht hat. Auf dieser Ursprünglichkeit, mit der Wünschelrute seines Geistes immer neue Quellen sprudeln zu lassen, immer neue Schätze in der Arbeit der Hände zu heben, beruht seine Hoffnung auf die Verwirklichung des Glücks Aller durch Freude an der Arbeit. Auf diesem Punkt laufen alle scheinbar so weit auseinander

liegenden Fäden seines reichen Lebens zusammen:

.... what wealth then shall be left us, when none can gather gold
To buy his friend in the market, and pinch and pine the sold?
Nay, what save the lovely city, and the little house on the hill
And the wastes and the woodland beauty, and the happy fields we till
And the homes of ancient stories, the tombs of the mighty dead,
And the wise men seeking out marvels and the poets teeming head!
And the painters hand of wonder; and the marvellous fiddlebow,
And the banded choirs of music: all those that do and know.
For all these shall be ours and all men's, nor shall any lack a share
Of the toil and the gain of living, in the days when the world grows fair.



ÜBERGANG ZUR NATIONALÖKONOMIE UND FREUNDSCHAFT MIT CARLYLE

Abgesehen von vereinzeltem Widerspruch, war Ruskin in den fünfziger Jahren für England die anerkannte Autorität in allen Fragen der Kunst. Sein Buch über Giotto in Padua, führte zur Gründung der Arundel-Society, die es sich zur Aufgabe stellte, der Zerstörung anheimfallende, abbröckelnde Fresken Italiens in farbigen Nachbildungen zu erhalten. Seine Klagen hatten ferner unter Morris' Führung zur Gründung der Gesellschaft zur Erhaltung alter Bauwerke geführt. Ruskins Ausspruch: „Sprecht nicht von Restauration, sie ist eine Lüge von Anfang bis zu Ende" — war ihr Leitmotiv.

Turner hatte ihn zu seinem Testamentsvollstrecker ernannt. Doch übernahm er nur die damit verbundene Verpflichtung, den Nachlaß seiner dem Staat vermachten Skizzen zu ordnen. Es waren ihrer an 19 000. Eine langwierige Arbeit. Denn die einzelnen Blätter lagen verworren und zerknittert in Schubladen aufgehäuft. Monatelang hat Ruskin damit zugebracht, sie zu sortieren, aufziehen, einrahmen zu lassen, und sie in dem lichten Kellergeschoß der National Galery aufzuhängen. Auch hat er sie sämtlich katalogisiert und Einleitungen dazu verfaßt.

War Ruskin, solange er verheiratet gewesen, der schönen jungen Frau zuliebe in die große Welt gegangen, bei Hofe eingeführt, und von der Königin bevorzugt worden — Dinge, die ihm lästig und hohl erschienen — so lebte er später um so zurückgezogener. Doch blieben seine Interessen keineswegs auf das Gebiet der Kunst, und sein Verkehr nur auf Künstler beschränkt. Manchen Persönlichkeiten ist er in dieser Zeit nahe getreten, die auf das Geistesleben der Zeit bestimmend eingewirkt haben. Seine großen Lieblinge waren Robert und Elizabeth Browning. Besonders fühlte er sich zu der geistvollen, feinen Frau hingezogen, die auch in ihren Briefen mit derselben Zuneigung und Wärme von Ruskin spricht, wie er von ihr. Elizabeth Brownings *Aurora Leigh* nennt er die größte Dichtung der Gegenwart. Ihren Tod beklagt er später als unersetzlichen persönlichen Verlust, mehr aber noch als Verlust für die Menschheit. Als Robert Brownings Dichtungen seinen Landsleuten noch mit sieben Siegeln verschlossen waren, zitiert Ruskin ihn in „Moderne Maler“ als den, der den Charakter der Frührenaissance in allen Lebensformen, besonders in der Kunst, wirklich erfaßt und lebendig gemacht habe, ohne nur dem Empfinden der Gegenwart das Kostüm jener Zeit zu leihen. In einem ausführlichen Brief — den Collingwood mitteilt — legt Browning Ruskin die Prinzipien seines poeti-

schen Schaffens klar, und warum er es dem Leser überlasse, Unausgesprochenes in seiner Dichtung aus der eigenen Fantasie zu ergänzen. Er spricht sich darin echt germanisch aus, alle Poesie sei *a putting the Infinite within the Finite.* Beweis genug, daß er kein bloßer Ästhet war, wie man hier und da in Deutschland angenommen hat.

Ruskin stimmte mit beiden besonders in politischer Hinsicht überein, und teilte namentlich ihre Begeisterung für die italienische Freiheitsbewegung. Die damalige Zeit war schwer an Sorgen der Gegenwart und Zukunft, und von Erregungen auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens durchzuckt. Auf die Schrecken des Krimkrieges war eine verheerende Choleraepidemie gefolgt. Revolutionäre Tendenzen hingen drohend und unheilvoll wie Wetterwolken über ganz Europa und gingen an vielen Orten als verheerende Gewitter hernieder. In England traten sie in den Arbeiterunruhen und der Chartistenbewegung gefährlich zutage.

Eindrücke, die quälend auch auf Ruskin wirkten. Man findet die ersten Spuren davon schon in „Moderne Maler V". Hier sieht er z. B. in Turners mythologischen Bildern unter dem Drachen, der die Gärten der Hesperiden bewacht, den eigentlichen Gott Britanniens dargestellt — Mammon, den Gott des Geizes und der Habgier. Alles, was er sieht und hört, spricht zu ihm von Gewalten, die Volk und Land dem Untergang entgegentreiben.

In diesen Zeiten der Gährung war es vor allem Carlyle, der in *Past and Present* und *Later Day Pamphlets* die Gemüter und Gewissen wachrief und namentlich den oberen Ständen zum Bewußtsein brachte, eine wie große Schuld sie an den bestehenden Übelständen träfe. Frederic Maurice und Charles Kingsley waren unter den ersten der Vielen, die seinen Worten Gehör gaben und praktisch Hand ans Werk legten.

Ruskin war schon früher mit Maurice bekannt geworden, und hatte mit ihm korrespondiert. Veranlassung war eine kleine theologische Schrift gewesen, die Ruskin verfaßt hatte. In seinem Elternhaus waren kirchliche Fragen von jeher ventiliert worden. Bei der Ausdehnung der von Oxford ausgehenden anglokatholischen Bewegung fühlte er, im strengen, evangelikalen Glauben erzogen, sich veranlaßt, das Wort zu nehmen. Seine Schrift führt den Titel: Über Konstruktion der Schafhürden. Schottische Pächter hatten sich durch den Titel irreführen lassen, und waren hernach unwillig, ihren Schilling für theologische Kontroversen statt landwirtschaftliche Ratschläge verausgabt zu haben. Ruskins Ausführungen lag das Wort zugrunde: „Es wird eine Herde und ein Hirte sein.“ Er macht Vorchläge zu einem Kompromiß zwischen dem englischen Anglokatholizismus mit seinen priesterlichen Prätensionen, und der Opposition der Presbyterianer der Organisation der bischöf-

lichen Kirche gegenüber. Aus beider Einigung erhoffte er eine weitverzweigte Verbindung aller protestantischen Dominationen hervorgehen zu sehen.
Frederic Denison Maurices Name ist in Deutschland am bekanntesten geworden durch sein unerschrockenes Eintreten für die sozialen Bestrebungen der Arbeiter. Seine Wirksamkeit auf diesem Gebiet hat ihn schließlich Amt und Lehrstuhl gekostet. Er war aber auch Begründer der Broad-Church, einer Richtung der anglikanischen Kirche, die die Theologie mit den Ergebnissen der historischen Forschungen zu versöhnen suchte. Sie wollte die Grenzen dogmatischer Lehrweise erweitern, ohne bindende Lehrformeln aufzustellen. Ruskin konnte sich auf diesem Gebiet nicht mit Maurice einigen. Er stand einem religiös wissenschaftlichen Vermittlungsverfahren verständnislos gegenüber.... Er nannte das die Kissen im Eisenbahnwagen von oberst zu unterst kehren, und berichtet in humoristischer Weise in „Praeterita“, wie Maurice die blutigen Heldentaten und die Sittlichkeit des Alten Testaments an dem Maßstab heutiger sittlicher Begriffe verurteilt, die gewaltige Glaubenskraft und den religiös heroischen Zug jener rauhen Zeit aber damit verkannt habe.
So sehr Ruskin Maurice persönlich geliebt und verehrt hat — er spricht eingehend darüber in „Fors Clavigera I“ — so wenig haben ihn seine

großen Charaktereigenschaften und die zeitweilige spätere Gemeinsamkeit ihrer Kämpfe und Bestrebungen darüber getäuscht, daß Maurice nicht unter Englands führende Geister zu rechnen sei. Er spricht sich nach seinem Tode z. B. dagegen aus, daß er in der Westminster Abtei, unter den Großen seines Volkes beigesetzt werde.

Maurice und Kingsley begründeten die christlich soziale Arbeiterpartei, und Maurice konnte 1854 sein Arbeiterinstitut in London eröffnen. Es war im Mittelpunkt der City gelegen, und die erste Volkshochschule in England. Sie war dem Vorbild der englischen Hochschulen so viel wie möglich angenähert. Denn Maurice legte besonderes Gewicht darauf, unter den Arbeitern den Korpsgeist groß zu ziehen, der die höheren englischen Schulen auszeichnet. Aus ihr sind später die anderen Wohlfahrtseinrichtungen für Arbeiter hervorgegangen. So die *University Extension*, *Toynbee Hall* und die *Settlements* in den verschiedenen Teilen Londons. Sie ist wiederum das Vorbild der Wohlfahrtseinrichtungen und Hochschulkurse für Arbeiter in Deutschland geworden. Neben Maurice, Kingsley, waren es Gelehrte verschiedener Fakultäten, wie Sir John Lubbock, Frederic Harrison u. a. — die den Arbeitern, die tagsüber ihrem Erwerb nachgingen, in den Abendstunden Vorträge aus ihren Wissensgebieten hielten.

Bei der Eröffnungsfeier ließ Maurice einen Ab-

druck von Ruskins Wesen der Gotik unter die Arbeiter verteilen. Es ist ein schöner Beweis für die Weitherzigkeit und Kulturhöhe der Geistlichen, von denen diese Bewegung ausgegangen, daß sie die Erziehung der Arbeiter zur Kunst mit in ihr Programm aufgenommen hatten. Denn das bedeutete Ruskins Name. Seinem Einfluß die Tore auftun, hieß der Überzeugung Ausdruck geben, daß verfeinerte Arbeit günstigen Einfluß auf die Gesinnung ausübe. Ruskin bot daraufhin Maurice an, dort den Zeichenunterricht zu erteilen, und bald sehen wir ihn, mit leidenschaftlichem Eifer einer neuen Tätigkeit, in einer ihm bis dahin fremden Umgebung hingegeben. Die Erfahrungen, die er in dieser Lehrtätigkeit gesammelt, sind von weittragender Bedeutung für ihn geworden. Quälende Gedanken, die um das eigene Geschick kreisten, wurden in eine Richtung gelenkt, in der sich seiner Energie ungeahnte Aufgaben eröffneten. Der Verkehr mit den Arbeitern, der praktische Austausch mit Menschen, deren Empfindungs- und Gedankenwelt ihm bis dahin fremd geblieben, wurde für ihn die erste Veranlassung, dem Studium der sozialen Frage näher zu treten. Nach angestrengtem Tagewerk ist er jahrelang mehrmals in der Woche abends in die City gefahren, um seine Klasse zu unterrichten. Mit unermüdlicher Geduld unterzog er sich der Mühe, schwielige Hände feine Umrißlinien ziehen zu lehren. Er befolgte auch hier das

Prinzip, die Natur zur Lehrmeisterin zu nehmen. Er ließ einen Baum einpflanzen und in der Klasse aufstellen, an dem die Schüler die wahre Impression von Licht und Schatten studierten. Alle Abgüsse waren, wo er nicht lebendige Blumen und Früchte zu Vorbildern nahm, nach der Natur geformt. Er wollte die Arbeiter ausgesprochenermaßen nicht zu Künstlern bilden, ihnen nur größere Geschicklichkeit und Leichtigkeit in Ausübung ihres Gewerbes beibringen; vor allem aber sie sehen lehren. Er eröffnete ihnen den Blick für die Schönheit natürlicher Formen, die ihnen auch in der rußgeschwärzten Stadt noch zugänglich war. Er lehrte sie die Wolken sehen, die von der untergehenden Sonne angeglüht, über die Dächer dahinzogen; die Schwingen der Vögel im Flug, die sich zwischen die hohen Häuser verirrten, oder die feinen Blätter des Petersilienbüschels, der aus dem Marktkorb einer Butterverkäuferin heraushing. . . . Er meinte: „Wer Eindrücke wie diese voll erfaßt, wird eine andere Stimmung in sein Tagewerk mit hineinnehmen, als an wem sie achtlos vorübergleiten." Doch sind aus seiner Schule einige Radierer, Stecher und Holzschneider von Bedeutung hervorgegangen. So der Radierer George Allen, Ruskins späterer Verleger, und Th. Cook, der ausgezeichnete Steinschneider, der später Lehrer der Zeichenschule in Oxford wurde. Ihm verdanken wir wertvolle biographische Mitteilungen über Ruskin. Er ist einer

der Herausgeber der großen Ruskin-Library-Edition. Wer aber Künstler von Beruf werden wollte, dem hat Ruskin immer geraten, auf der Akademie zu studieren. Sein persönlicher Einfluß war tief und nachhaltig. Er gab seinen Schülern ohne Vorbehalt das Beste, was er hatte. Mit wenig Strichen warf er aufs Papier, was er mit Worten nicht verständlich machen konnte, und die Blume, der Grashalm, die sonnenbeglänzte Wiese erstanden vor ihren Augen. Um ihnen z. B. deutlich zu machen, wie Rembrandt radiert und Dürer in Holz geschnitten, exemplifizierte er durch wenige Striche beider Techniken. Auch brachte er seine kostbaren Mineralien, Muscheln, seltenen Stiche und Zeichnungen mit in die Klasse. Wöchentlich einmal zog er mit seinen Schülern aufs Land und ließ sie im Freien skizzieren, Ausflüge, die ihnen zu Festen wurden. Suggestive Kraft schien von ihm auszugehen, die den einzelnen momentan über sich hinaushob und auch den Lehrer hin und wieder über die Größe mancher Begabung täuschte. Aber eins gelang ihm fast immer: Freude und Bewunderung für die Dinge zu erwecken, an denen sich seine eigene Begeisterung entzündet hatte. Auch bestätigte sich ihm, was er in den „Steinen von Venedig" ausgesprochen hatte, daß in England kein Mangel an künstlerischem Talent sei: es gelte nur, es zu finden, richtig anzuleiten und in angemessener Weise zu verwenden. „Und er hat den

Beweis erbracht, daß die arbeitenden Klassen Interesse für Kunst und künstlerische Arbeit erlangen können; daß die Talente der gotischen Werkleute im Volk trotz des dazwischen liegenden Jahrhunderts mechanischer Fabrikarbeit nicht völlig erstorben sind." *(Collingwood.)*

Es erscheint als ein bedeutsamer Zug von Ruskins Macht über die Gemüter, daß er einen so sensitiven Menschen wie Rossetti als Lehrer an dieser Zeichenschule „im Inferno von London" zu gewinnen wußte. Ihnen schloß sich Morris' Freund, der Maler Dickinson an, und sie unterrichteten zunächst zu Dreien in derselben Klasse. Als der Zudrang der Schüler größer wurde, übernahm Ruskin den Elementarunterricht im Zeichnen und in der Landschaftsmalerei, Rossetti lehrte die Darstellung des Figürlichen. Später traten andere Lehrkräfte hinzu. Madox Brown widmete sich auch zeitweise der Sache. Namentlich aber Burne Jones. Rossetti verwahrt sich einem Freunde gegenüber gegen die Annahme, „er sei unter die Philanthropen gegangen". Er ist beglückt durch das Talent und den Fleiß seiner Schüler und nennt seine Klasse „eine wahre Pracht". Er schloß hier Freundschaft mit dem Korkschnitzer Thomas Dixon, dessen Briefe eine so heiße Sehnsucht nach der Welt atmen, in der Rossetti lebte. Auch Burne Jones hat sich für diesen hochstrebenden, früh

verstorbenen, merkwürdigen Menschen interessiert. Ruskin hielt so viel von ihm, daß er in brieflichem Austausch alle Probleme mit ihm erörterte, die die Verhältnisse des Arbeiterstandes betrafen. Er hat die Briefe unter dem Titel *Time and Tide* herausgegeben. Es werden darin auch Auszüge aus Dixons Briefen mitgeteilt, die für den hohen Bildungsgrad dieses Autodidakten Zeugnis ablegen. Seine Unterrichtsmethode hat Ruskin in dem Büchlein *Elements of Drawing* niedergelegt. Vieles daraus hat sich im Zeichenunterricht der Schulen von England und Amerika fast allgemein durchgesetzt und ist neuerdings auch in deutschen Schulen eingeführt. Das Dürerhaus in Berlin brachte 1905/6 eine Ausstellung, auf der man die Leistungen der Schulen der drei Länder vergleichen konnte. Auffallend daran war, wie Kinder aus St. Louis schon im Alter von 8—12 Jahren ganz erstaunlich feine künstlerische Empfindung der Landschaft in ihren Blättern zum Ausdruck brachten. Auch in ihren Entwürfen zu Buchschmuck zeigte sich selbständiger Geschmack und Fantasie. Die Blätter der deutschen Schüler waren zum Teil vorzüglich gezeichnet, alle Einzelheiten genau beobachtet und mit peinlichstem Fleiß ausgeführt. Doch erreichten sie nicht die künstlerische Leichtigkeit der englischen und amerikanischen Schüler, deren Eltern wohl schon nach dieser Methode zeichnen gelernt hatten.

Ruskins Arbeit in den Zeichenklassen war für ihn fast noch bedeutsamer als für seine Schüler. Er konnte seine künstlerischen Prinzipien in der Praxis erproben und daran erkennen, welche Einrichtungen neben dem Zeichenunterricht zu treffen seien, um sein Ideal zu verwirklichen. Hier erlangte er Einblick in Nöte und Kämpfe, in hochgesinntes Streben und Unterliegen, in falschen Ehrgeiz und unerfüllbare Erwartungen von Talenten und Charakteren verschiedenster Qualität. Viele seiner sozialen Forderungen sind aus den hier gewonnenen Erfahrungen herausgewachsen. Seine Eindrücke von der Hilflosigkeit und Unwissenheit der arbeitenden Klassen, und ihre vielverzweigten mannigfachen Ursachen haben den Grund gelegt, zu seiner Überzeugung von der Ungleichheit der Menschen von der Geburt an, von der Unabwendbarkeit der Vererbung, vom Wert der Rasse, damit aber auch der gebieterischen Notwendigkeit ihrer Veredlung, von der unabweislichen Scheidung der Menschen in Gebietende und Gehorchende.

Als Ruskin später andere Arbeiten in Anspruch nahmen, hat er den Unterricht dort nicht mehr regelmäßig erteilt. Er kam nur zeitweilig, um Vorträge zu halten, zu denen sich Schüler und Lehrer gleichermaßen wie zu festlichen Veranstaltungen drängten. Dies führte ihn zu Vorträgen an den staatlichen Gewerbeschulen, in denen den Arbeitern beigebracht werden sollte, künstlerische

Muster für die Fabrikation zu entwerfen. Ruskin erklärte dies Verfahren für unmöglich. Er vertrat die Ansicht, daß man wohl zeichnen lehren könne, nicht aber Entwürfe machen. Diesen Vorträgen verdanken wir die reizvollen Bücher, *A Joy for ever and its Price in the Market, or Economics of Art;* und *The two Paths.*

Schon der Titel *Economics of Art* war bezeichnend für eine Wandlung seiner Bestrebungen. Was Ruskin mehr und mehr sozialen Interessen zuwandte, war der Einfluß Carlyles. Nach Vollendung des zweiten Bandes „Moderne Maler" hatte er ihn persönlich kennen gelernt. Aber erst nach dem Erscheinen der „Steine von Venedig" nahm das Verhältnis freundschaftlichen Charakter an. Carlyles Ruhm stand damals im Zenith, und es war von hohem Wert für Ruskin, daß er sich so anerkennend über dies Werk äußerte. Er nannte es „eine seltsame, unerwartete, überaus wahre und vorzügliche Predigt in Steinen. . . . Geist und Inhalt sind mir ein bedeutsames Zeichen der Zeit, und ein sehr erfreuliches. Gut Heil! rufe ich Ihnen zu, und glückliche Ankunft auf dem andern Ufer. . . . Was kann ich anders tun, als Ihre Güte mit Freude und Dank aufnehmen, obwohl der Inhalt Ihrer Gabe jenseit meines Horizontes liegt? . . . ."

Seit der Zeit war Ruskin ein gern gesehener Gast in Chelsea, und Carlyle kam häufig zu Pferde nach Denmark Hill und verbrachte den

Nachmittag in Ruskins Garten. Er fühlte sich dort besonders wohl, wie Ruskin in „Praeterita“ erzählt. Ruskin wußte seine Verstimmungen zu verscheuchen und seine weichen Seiten hervorzulocken. Wie vieles mag da zwischen den beiden Männern zur Sprache gekommen sein! Ruskin blickte mit Ehrfurcht, obwohl nicht ohne Kritik zu dem älteren Freunde auf. Carlyle wiederum empfand stark ihre schottische Stammesgemeinschaft, und folgte Ruskin mit regem Anteil auf ihm fremde Gebiete. In der Kontroverse, die ganz England bewegte, als Carlyle, sich zur Buße, nach dem Tode der Mrs. Carlyle, ihre Briefe und Tagebücher veröffentlicht hatte, trat Ruskin, trotz seiner Frauenverehrung auf Carlyles Seite. Miß Hooker erzählt, er habe mit einer Art empörtem Amüsement von den „Enthusiasten“ gesprochen, die „Jane Welsh Carlyle als Märtyrerin seiner schlechten Launen ausgestellt hätten“. Carlyle sei wohl oft verdrießlich gewesen, gewöhnlich aber schwermütig und leicht gereizt; „das wußte seine Frau, *that clever shrew*, und blos durch den Tonfall, in dem sie seinen Namen raspelte, versetzte sie seine Nerven in den Zustand höchster Reizbarkeit“. Auf der andern Seite ist Ruskin Carlyles kleinlichen Besonderheiten gegenüber selbst nicht blind gewesen. So wenig wie Mrs. Carlyle, die ironisch von Carlyles platonischer Liebe zum „großen Schweigen“ spricht, so wenig kann Ruskin begreifen, daß Carlyle sich und seine Ver-

dauungsbeschwerden nicht über großen Eindrücken vergessen kann: „Daß in der ganzen Natur nichts für ihn existiert zwischen den ewigen Sternen und seinem Magen. . . . Carlyle ist nur dann ganz er selbst, sobald er aufhört, von sich selbst zu sprechen." *

Ruskin erklärt sich Carlyles Melancholie zum Teil aus dem Einfluß, den die Sorge um die äußeren Verhältnisse zeitlebens auf ihn ausgeübt habe. Die verschwiegene Scham der Armut habe ihn von Kind auf nur die Mängel und das Düster der Gegenwart empfinden lassen. Das habe auch auf seine Befürchtungen für die Zukunft eingewirkt, und ihm die Möglichkeit genommen, an Glück zu glauben. Denn nichts habe seine Verachtung stärker herausgefordert als das Verlangen nach Glück. Doch sei eine seltsame Mischung von Zorn und Mitleid in seiner Seele gewesen. . . .

Ruskin empfand anders. Und hierin liegt der Unterschied in beider Männer Grundanschauungen, der in ihren Werken so stark hervortritt. Ruskin erkannte die Berechtigung des Verlangens nach Glück in seiner erhebenden Rückwirkung auf den Menschen. In dem Hochgefühl starker Herzen beim Vollbringen edler Taten. In der Freude tüchtiger Handwerker am Schaffen schöner Werke. Deshalb dürfe man auch den Menschen, der unschuldig nach Glück ausschaue, nicht verachten. . . . (Praeterita.)

* *Letters to Norton II, p. 190.*

Es mögen hier einige Auszüge aus Carlyles Briefen an Ruskin folgen, die Licht auf beider Beziehungen werfen. Er nennt ihn den „ätherischen Ruskin". „. . . . Schon Ihr Angesicht wieder zu erblicken, wird mir ein Trost sein. . . . Kommen Sie gleich zu mir, wenn Sie wieder in der Stadt sind. . . . Ich sehne mich nach weiterem Austausch über die Probleme, die Sie beschäftigen. . . . Kommen Sie, und lassen Sie uns einen bestimmten Abend festsetzen, an dem wir jede Woche zusammenkommen. . . ."

Auf Ruskins Brief nach dem Tode der Mrs. Carlyle antwortet er: „. . . . Ich habe nicht an Ihrem Mitgefühl gezweifelt; es ist aber besser, es vor Augen zu haben. Sie sind selbst sehr unglücklich, wie ich nur zu sehr herausfühle: schwer beladen, gehemmt und entmutigt. Sie haben aber noch ein großes Werk zu vollbringen, und werden sich allmählich rüsten müssen gegen die Hitze des Tages, die Ihrer wartet — wie denn auch die Nacht kommen wird. Fassen Sie diese Dinge mutig auf . . . . mein Leben liegt völlig in Trümmern. . . . Kommen Sie, sobald Sie zurück sind. Kommen Sie öfter zu mir und sprechen offener mit mir, denn ich stehe Ihnen und Ihren höchsten Interessen wahr gegenüber, so lange ich noch hier bin."

Und ein Jahr später: „Ich denke oft an meine Heimreise, und was dann beginnen. Die einzige Aussicht, die mir bis jetzt bestimmte Befriedigung

verspricht, ist die, Ruskin jeden Mittwoch Abend wieder zu sehen, und etwas menschliche Unterhaltung wenigstens einmal wöchentlich zu haben, wenn es nicht öfter möglich ist! . . . ."

Carlyle ist so bedeutungsvoll auf Ruskins spätere Lebensarbeit geworden, wie Turner auf die Arbeit seiner Jugend. Meint Ruskin doch selbst, es lasse sich gar nicht sagen, in welchem Maße er Carlyles Gedanken aufgesogen. Er habe ihn in dieser Zeit so unausgesetzt gelesen, daß „ohne ihn absichtlich nachahmen zu wollen, ich beständig in seine Ausdrucksweise verfalle". „Ich drücke manche Sachen anders, und wie ich hoffe, stärker aus, als ich ohne ihn vermocht hätte. . . . Es ist ein großer Unterschied zwischen dieser Führung oder Beeinflussung und einer absichtlichen Nachahmung, oder gar literarischem Raubbau. Ja, die Führung mag sich unbewußt selbst auf den Gedankentenor erstrecken, und muß es sogar bis zu einem gewissen Grade. So fühle ich, daß Carlyles kraftvolles Denken meines beständig durchdringt, und ich wäre traurig, wenn es anders wäre. Ich hätte ihn sonst mit wenig Nutzen gelesen. Was mein eigen ist, bleibt daneben doch bestehen. . . ." * Was Ruskin eigen und was Carlyle immer verschlossen geblieben ist, das war das Bereich, von dem Carlyle ihm geschrieben, es liege „jenseit

* Modern Painters III. Appendix III. p. 359.

seines Horizontes". Es ist eigentümlich, wie Ruskin Carlyles Gedanken auf das Gebiet der Kunst übertragen, das Carlyle selbst nie betreten hat. Ein Beispiel wie wenig ästhetisches Verständnis Carlyle besaß. Er kommt mit seiner Frau in Holman Hunts Atelier,* um dessen Bild „Das Licht der Welt" zu sehen, das in England zu religiösen Kontroversen Veranlassung gegeben hatte. Er macht Hunt Vorwürfe, Christus in der Gewandung des Königs und Hohepriesters dargestellt zu haben, in der er nie auf Erden gewandelt sei. Er trage dadurch nur dazu bei, dem kirchlichen „Aberglauben über seine Persönlichkeit Vorschub zu leisten"; und nun entrollt er ein Bild, wie er sich Christus vorstellt. Schlicht und arm, staubbedeckt, sei er von Ort zu Ort gezogen, um die Mühseligen und Beladenen zu erquicken. Obwohl er selbst arm sei, würde er doch den größten Teil seiner Ersparnisse bereitwillig für ein authentisches Porträt des Herrn hingeben. Die schönsten Darstellungen Jesu von Tizian, Leonardo und Rafael dienten nur dazu, verkehrte Ansichten über ihn zu verbreiten, und besäßen deshalb nicht den geringsten Wert. Man kann daraus schließen, daß Carlyle auf diesem Gebiet oft mit Ruskin auseinander geraten sein mag. Doch — berichtet Mrs. Carlyle, niemand habe Carlyle so zu nehmen gewußt. Es sei wahrhaft herzerquickend gewesen: „Wenn Carlyle aus-

* H. Hunt, *Pre-Raphaelitism. II vols. 1905.*

fahrend wurde und alles was Ruskin hoch stand, herabsetzte, behandelte dieser ihn wie ein unartiges Kind. Legte die Arme um seinen Nacken und sagte nur: Das ist aber zu arg!" —

Was beide Männer — man hat sie in England Elias und Elisa verglichen — zueinander zog, lag in einer tieferen Region. Was sie im Innersten verband, war ihre gemeinsame Überzeugung von der Allgegenwart einer ewigen Realität, wirklicher als diese Welt der Sichtbarkeit. „Ihrer wurden sie durch das intuitive Erkennen des Genies gewiß," schreibt Marcel Proust und fährt fort:* „Ihr Talent ist die Kraft, diese Realität auf der Höhe der Ewigkeit zu erhalten, der sie ihr vergängliches Leben mit Begeisterung hingeben. Sie folgen dem Imperativ des Gewissens, um ihr Talent gleichsam zu weihen. Menschen derart, die aufmerksam und ehrfürchtig dem Universum gegenüber treten, um es zu entziffern, werden Teile der Realität offenbart, auf die ihre speziellen Gaben ein besonderes Licht werfen. Ruskins Temperament trieb ihn, in der Schönheit die Realität zu suchen, und sein völlig religiöses Leben nahm völlig ästhetischen Charakter an. Aber diese Schönheit, der sein Leben geweiht war, empfand er nicht als Objekt des Genusses, sondern als etwas, das unendlich viel wichtiger sei als das Leben, für das er das seinige hingegeben hätte." Hier lag die Wesens-

* John Ruskin, *Gazette des Beaux Arts. Paris Avril 1900.*

verwandtschaft mit Carlyle. Dazu kam die gleiche Leidenschaft für Wahrheit, Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit des Lebens und Handelns, Energien, die den Grundzug der Ruskinschen Ästhetik bilden. Nun aber sollten noch speziellere Züge der Verwandtschaft hervortreten. Im Jahr 1855 schreibt Ruskin an Carlyle über die verschiedenartigen Studien und Arbeiten, die ihn in Anspruch nehmen. Darunter die Bemerkung: „Meine Studien über Nationalökonomie haben mich überzeugt, daß die Nationalökonomen nichts davon verstehen. Ich bin gegenwärtig mit der Untersuchung über das Wesen von Geld, Zinsen und Steuern beschäftigt. Ich betreibe sie unabhängig, auf Grund abstrakter Prinzipien, und bringe meine Nächte darüber schlaflos zu."
Ruskins immer stärker hervortretenden sozialen Interessen sind unmittelbar auf Carlyles Einfluß zurückzuführen. Aber so sehr er Carlyles Gedanken assimiliert hat — ohne sie zu prüfen, zu sichten und zu sondern, hat er nichts von ihnen aufgenommen. Nur was organisches Leben in ihm selbst werden konnte, hat er mit seinen Idealen verschmolzen und in neuer Weise ausgestaltet. Er hat vieler Jahre bedurft, um über diese neuen Lebensziele ins klare zu kommen, und er ist einsam über diesen Kämpfen geworden. Dem Vater war die neue Passion des Sohnes unverständlich. Sie schien ihn nur auf Irrwege zu locken. Der alte Mann litt schwer unter den sich

immer fühlbarer machenden gegenseitigen Verstimmungen. Die Mutter unter des Sohnes kirchlichen Ketzereien. Denn mehr und mehr waren ihm die Stützen überkommenen Glaubens zerbröckelt. Je selbstverständlicher sie ihm erschienen waren, je tiefer seine Überzeugungen auf allen Gebieten des Geisteslebens und der Kunst mit ihnen verwachsen, um so furchtbarer war der Rückschlag auf sein Gemüt. Es war als tue sich ein Abgrund nach dem andern vor ihm auf. . . . Erst jetzt, wo man durch Mitteilung seiner Briefe an die Eltern* und an Norton Einblick in diese Kämpfe gewinnt, erkennt man, daß ihm mit diesen Dingen der Wert des Lebens selbst in Frage stand.

Allmählich gelangte er dazu, das Problem der persönlichen Unsterblichkeit von dem Dasein eines lebendigen Gottes zu trennen, und indem er jene fahren ließ, sich den Glauben an Gott zu retten. Man begegnet Robertsons Spuren in diesem seinem Entwicklungsgang, von dem mir Mrs. Severn sagte, Ruskin habe dauernd Vorliebe für ihn behalten.

Der geistvolle Theologe Robertson war ein Zeitgenosse Ruskins und Geistesverwandter Schleiermachers. Ruskin schreibt 1862 an den Vater: „Deine Auszüge aus Robertson** sind wundervoll. Es ist nicht nur schwierig oder befremdlich,

* *Introduction to the Ruskin Library-Edition. XVII & XVIII.*

** Zitat in Robertsons Lebensbild von Charlotte Broicher. Gotha, II. Auflage, S. 66.

die Moral festzuhalten, wenn man das verloren hat, was die moderne Vorstellung Religion nennt. Ich glaube sogar, daß des Menschen ganze Vornehmheit und Würde erst ans Licht tritt, wenn er aufhört, an eine jenseitige Welt zu glauben. Gottes Beziehungen zu uns sind völlig gebrochen und verdunkelt durch menschliche Lügen. Es ist gegenwärtig unmöglich, sie unsererseits wieder herzustellen oder ihrer gewiß zu werden. Wir müssen im Dunkel wandeln, bis bessere Tage anbrechen." Und Norton gegenüber verwahrt er sich dagegen, den Glauben an Gott und Unsterblichkeit für dasselbe zu halten. „Daß ich nicht unsterblicher bin als eine Mücke oder Heidekraut, lehrt mich die ganze Natur, soweit ich sie entziffern kann. Nach dieser Überzeugung muß ich künftig mein Mücken- oder Heidedasein leben. Daß aber eine höhere Macht die Heideblume und mich gebildet hat, die ich nicht erkenne und nicht erkennen kann, aber deren passives Instrument ich bin, und bis zu einem gewissen Grade auch ihr willfähriger Gehilfe oder Widersacher, dies lehrt mich auch sie ganze Natur deutlich, und es ist für meine gegenwärtige Auffassung der Dinge, eine lebendige Wahrheit. . . . Wolltest du deine Kinder lehren, daß es kein Zeugnis für eine übersinnliche Welt oder Macht gibt, dann würden sie isoliert von ihren Mitmenschen, wahrer Sympathie unfähig — und in vieler Hinsicht sich erniedrigt und un-

glücklich fühlen. Sie aber lehren, zu leben und zu sterben im völligen Gehorsam gegen eine übersinnliche Macht, die so hoch über ihnen ist, wie sie über den Kreaturen, deren Leben ihnen unterstellt ist, heißt sie das Gesetz edelsten Heroismus und eines glücklichsten und höchsten geistigen Zustandes kennen lehren. . . .“*

Die innere Spannung seines Verhältnisses zu den Eltern wurde allmählich so unerträglich, daß er ernstlich daran dachte, sich von ihnen zu trennen und in den Savoyer Alpen anzukaufen. Hier brachte er mit kurzem, dazwischen liegendem Aufenthalt in England, Jahre der Einsamkeit und Zurückgezogenheit zu. Wie die Propheten von alters in die Wüste gingen, ehe sie mit ihrer neuen Botschaft vor die Welt traten.

Hier fand er volkswirtschaftliche Probleme aller Art, die ihn lebhaft interessierten. Hatte sich ihm in Oberitalien schon früher die Notwendigkeit aufgedrängt, Maßregeln zu treffen, um die jährlichen verheerenden Überschwemmungen zu verhindern, und das Land rationell zu bewässern, hatte er durch seine Vorschläge bewiesen, daß er der Ingenieurarbeit die allerhöchsten Aufgaben zuerkannte, die vorher noch niemand ins Auge gefaßt, daß er namentlich die Maschine auf Gebieten verwenden wollte, die Menschenkraft nicht zu verrichten vermochte, so faßte er jetzt großartige

* *Lettres to Norton I. p. 250.*

Pläne in den Alpen zur Hebung der Landwirtschaft. Carlyle interessierte sich lebhaft für diese seine *generous prospective activities*. Doch wollten die Bauern Ruskin kein Land abtreten, da sie glaubten, er habe geheime Goldadern in ihren Geländen entdeckt.

Wie Ruskin als Knabe die erste Lebensentscheidung in den Bergen gefunden hat,* so wurde ihm auch hier die zweite. Aber damals schienen ihm die Alpen Himmelstore zu sein. Jetzt wendet Frederic Harrison Dantes Worte auf ihn an: „Mitten auf meiner Lebensreise geriet ich in einen dunklen Wald und verlor den geraden Weg." So heißt es in Briefen an Norton aus diesen Jahren: „Meine Vereinsamung ist sehr groß; und der Friede, den ich gegenwärtig genieße, ist so, als hätte ich mich unter Grasbüschel auf einem mit Blut genetzten Schlachtfeld begraben. Denn der Schrei, der von der Erde aufsteigt, tönt mir, wenn ich mein Haupt nicht in ihrem Schoß berge, beständig in den Ohren. Die Torheit und Schrecken der Menschheit erscheinen meinen Augen täglich entsetzlicher.... Ich werde abwechselnd gequält von dem Verlangen nach Ruhe und leichtem Leben, und dem Bewußtsein des fürchterlichen Schreis menschlicher Verbrechen die Widerstand heischen, und menschlichen Elends nach Hilfe. Und doch scheint mir die Stimme aus einem Strom von Blut aufzusteigen, der mich

* Charlotte Broicher, Essays Band I, S. 41, 42.

inmitten schwarzer Klumpen hilflos in die Tiefe reißt. . . .“

Daß er als Phönix aus dem Feuer dieser Drangsal hervorgegangen, bezeugen seine Bücher *Unto this Last, Munera Pulveris* und *Time and Tide*.

*Unto this Last** sandte er als Aufsätze an Thackerey, der sie in der von ihm redigierten Zeitschrift *The Cornhill Magazine* veröffentlichte. Doch war das Publikum dadurch so wider Ruskin und seine Darlegungen aufgebracht, daß der letzte Artikel unterdrückt werden mußte. Heute erzielt das Buch in England einen jährlichen Absatz von 2500 Exemplaren, und viele seiner Ketzereien sind stillschweigend anerkannt. Der einzige, der damals Ruskin zujubelte, war Carlyle: „Ich las Ihre Artikel mit Wollust, mit Jauchzen und oftmals mit hellem Gelächter und Bravissimo-Rufen! Ein solches Ding plötzlich an einem Tage in eine halbe Million vernagelter britischer Hirnkasten hineingeschleudert, wird viel Gutes tun. Ich bewundere an vielen Stellen die luchsäugige Schärfe Ihrer Logik, die glühende Beißzange, mit der sie gewisse geschwollene Backen und aufgeblasene Wänste anpacken. Verharren Sie die nächsten sieben Jahre bei dieser Arbeit . . . inzwischen freut es mich, daß ich mich von nun an in einer Minorität von zwei Stimmen befinde.“

Zwei Jahre darauf erschien Ruskins erster Artikel

* Diesem Letzten.

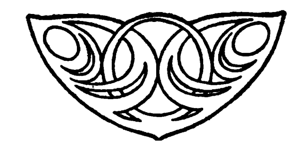
von *Munera Pulveris* in *Frasers Magazine*, dessen Herausgeber Carlyles Biograph Froude war. Doch ging es dem zweiten Werk nicht besser als dem ersten. Die Empörung des Publikums machte das weitere Erscheinen der Artikel unmöglich. Erst 1872 fanden sie in Buchform einen Verleger.

Carlyle war wiederum unter den wenigen, die Ruskin zustimmten. Er schrieb ihm 1862 darüber: .... „jede Einzelheit hat meinen Beifall. Der Artikel ist ruhig, bestimmt, klar; erhebt sich in Platos Sphäre (fast unsere höchste), was im Vergleich zu der Sphäre Macculloch, Mill & Co. ein mächtiger Fortschritt ist.“ Und Ruskins Vater suchte Carlyle über die Empörung des Publikums mit den Worten zu trösten: .... „Als Salomos Tempel errichtet wurde, saßen mindesten 10000 Spatzen auf den umliegenden Bäumen und erklärten, daß der Bau ganz verfehlt sei — völlig der allgemeinen Meinung zuwider — hoffnungslos von ihr verdammt werde usw. Trotzdem wurde er vollendet; die Spatzen flogen davon und zwitscherten in demselben Ton über etwas anderes.“

Emerson gegenüber spricht sich Carlyle noch eingehender über die Bedeutung der sozialen Schriften Ruskins aus: „Versäumen Sie nicht, sein *Munera pulveris* und *Fors Clavigera* zu lesen.... Er scheint mir das größte Lehrtalent unter allen heut Lebenden zu sein.... In ihm ist in eigentümlicher Zusammensetzung ein wahrer Strahl von oben....

Unter allen Ereignissen scheint mir keines so bemerkenswert als die heftigen Blitzstrahlen, die er verzweifelt und in Fülle in die schwarze Welt der Anarchie ringsumher schleudert. Kein Mensch in England, der mir bekannt wäre, hat diese göttliche Empörung in sich gegen Ungerechtigkeit, Falschheit und Niedrigkeit wie Ruskin, und wie sie jeder haben sollte.... Stellen in seiner „Königin der Lüfte“ trafen mein Herz wie abgeschnellte Pfeile.“

So kam es, daß Ruskin, wie Froude sagt, das feurige Kreuz aufnahm, als Carlyles Kraft ermattete, und es seiner Hand entglitt. Er hat es bis an sein Ende hochgehalten. Noch 1881 schreibt er an Norton: „*I am throwing myself into the mere fulfilment of Carlyles Work*.... Seine Worte in den Mund nehmen? Sind seine Worte nicht in weißglühenden feurigen Lettern in jede Stadtmauer Europas eingegraben?“



KUNST UND NATIONALÖKONOMIE

It is the vainest of affectations to try and put beauty into shadows, while all real things that cast them are in deformity and pain.

Ruskin. Aratra Pentelici. § 17.

Die Möglichkeit, den Übergang vom Ästhetiker zum sozialen Reformer zu finden, hatte ihren letzten Grund in Ruskins Kunstauffassung selbst. Die Kunst war ihm kein Sondergebiet, das von den Strömungen des Lebens zu trennen gewesen wäre. Wo dies geschah, in allen Perioden, wo man Kunst um der Kunst willen gesucht, trat der Verfall der Kunst ebenso unabänderlich ein wie der Niedergang der Nation, in Griechenland wie zur Zeit der Renaissance. Ruskin hatte zur Erneuerung der in konventionellem Schematismus erstarrten Malerei Rückkehr zur Natur gefordert, damit sie aus der Unerschöpflichkeit ihrer Lebensformen neu gespeist werde. Seine architektonischen Studien hatten ihn dazu geführt, den engen Zusammenhang nachzuweisen zwischen den sinnlichen Formen der Baukunst und der geistigen Empfindungswelt, die sie ins Dasein gerufen. In den „Steinen von Venedig" hatte er Entstehen, Blüte und Verfall der Baukunst aus den geistigen, wirtschaftlichen und politischen Wandlungen des eigentümlichen Staatengebildes entwickelt. So viel puritanisch enge und künst-

lerisch unhaltbare Schlußfolgerungen ihm dabei auch mit untergelaufen sind, — die er freilich später auf das energischste bekämpft hat — so gewaltig hat er den Hauptgedanken herausgearbeitet, nämlich daß Architektur die Kunst der Gesamtheit ist, aber im Handwerk wurzelt, d. h. dem vollen persönlichen Einsatz des Einzelnen, der seine Arbeit nicht mechanisch verrichtet sondern in die seine Seele überströmt. An dieser Erkenntnis hat Ruskins soziale Wirksamkeit eingesetzt. Verglich er die Ausübung des Kunstgewerbes der Vergangenheit mit der Gegenwart, so drängte sich ihm vor allem die Notwendigkeit auf, um eigenwüchsige Kunst, nationale Architektur neu zu beleben, müsse das Handwerk wieder zu Ehren gebracht werden, das in dem unaufhaltsamen Vorwärtsdrängen der Maschinenarbeit und dem Übergewicht der konventionellen und mechanischen Arbeitsmethoden in Künsten und Gewerben, in den letzten Zügen lag. Denn diese hatten sich ebenso der Herstellung aller Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens bemächtigt, wie die Steinschneidemaschine der Ornamentik, und eine Stil- und Geschmacklosigkeit gezeitigt, die sein Auge auf Schritt und Tritt verletzte, und seiner Erkenntnis den inneren Zusammenhang mit den freudlosen Lebensbedingungen der Arbeiter erwies!

„Die Arbeiter sind nicht schlecht genährt, aber sie haben keine Freude an der Arbeit, mit der sie ihr

Brot verdienen. Deshalb blicken sie auf den Besitz als einzige Voraussetzung des Genießens. Sie sind nicht verletzt durch die Verachtung der oberen Klassen, aber sie können ihre eigene nicht ertragen; denn sie haben das dumpfe Bewußtsein, daß die Art Arbeit, zu der sie verdammt sind, sie unter den Menschen herabwürdigt. . . .“ Hier, im „Wesen der Gotik“, sind schon alle Züge seiner späteren Wirtschaftslehre enthalten. Er brauchte sie nur auszubauen, zu spezialisieren und in die Praxis zu überführen. So organisch war sie aus seiner Kunstauffassung hervorgewachsen, wie in der französischen Frühgotik Skulptur mit der Architektur verschmolzen ist. Gesunde wirtschaftliche Verhältnisse eines Volkes bilden das konstruktive Element, das seine Kunstentwicklung trägt, wie jene Architektur: Ihre Skulpturen scheinen einen Teil des Gebäudes selbst zu bilden, und schmücken es, indem sie es tragen. Nicht als wäre ihm Gotik die lebendige Form architektonischer Entwicklung, weil sie das Prinzip persönlichen Schaffens und sozialer Gliederung zum Ausdruck bringt. Denn nie hat er seine künstlerischen Prinzipien aus sozialen Prinzipien abgeleitet. Sein Leitsatz, den Wert des Kunstwerks danach zu bemessen, inwieweit der Künstler den Gehalt seiner Persönlichkeit dem Werk seiner Hände aufzuprägen vermag, ist heute fast ein Gemeinplatz geworden. Nun aber weist er dem Wert der Kunst und der

Würde der Arbeit denselben Ursprung nach. Nur das ist menschenwürdige Arbeit, die mit Freude geschieht. Nur die innere Neigung und Nötigung macht sie zum Ausdruck persönlichen Wesens. Aber wie sah es damit in der Gegenwart aus?
An Stelle feinfühliger Kunsthandwerker, aus denen die großen Künstler des Mittelalters und der Frührenaissance fast alle hervorgegangen — Francia, Ghirlandajo, Verrocchio waren Goldschmiede gewesen — sah er die dumpfe Masse eines verrohten Proletariats, dem von den industriellen Unternehmern schlechte, mechanische Arbeit aufgezwungen wurde, nach der das Angebot gerade rege war, weil auch das Publikum kein Verständnis mehr für den Wert künstlerischer Arbeit besaß. Die vollendete Ausführung der Ornamentik, die in der Renaissance verlangt wurde, konnte nicht mehr vom gewöhnlichen Steinmetzen geleistet werden wenn er sich seiner Fantasie überließ. Die Ausführung war daher teils zu mechanischer Fertigkeit an denselben einmal vorgeschriebenen Formen herabgesunken, oder wurde von den Künstlern selbst ausgeführt. Dadurch hatte die Kunst immer mehr den Nährboden des Volkstums verloren, aus dem sie im Mittelalter erwachsen, und war höfisch und elegant geworden. Eine Entwicklung, die unter Ludwig XIV. ihren Höhepunkt erreichte. Immer weniger wurde sie vom Volk verstanden, das an der Ausübung nicht mehr beteiligt war. Immer

mehr wurde das Kunstverständnis Eigentum der *Conaisseurs*, denen es auf die artistischen Ausdrucksmittel allein ankam, und bald hieß es in dem tonangebenden Frankreich nicht mehr *l'art pour l'art*, sondern *l'art pour l'artiste.* Denn das Publikum verstand nichts mehr von künstlerischen Gesichtspunkten; in der Malerei kam es ihm allein auf den rührseligen oder sensationellen Inhalt an, der das Genrebild ins Leben rief; und den philosophisch Gebildeten der folgenden Zeit — auf die Idee.

Wenn Ruskin nationale Kunst verlangte, d. h. Kunst, an der das Volk ausübend und genießend beteiligt sei, so mußte ihn dies zu der Überzeugung führen, daß das Hindernis ebensowohl in der sozialen Lage der Arbeiter wie in der herrschenden Arbeitsmethode zu suchen sei. Unser ganzes wirtschaftliches System, die hochgepriesene Technik, der Aufschwung der Industrie hat den Menschen zur Maschine erniedrigt. Seine geistigen Fähigkeiten darf er bei seiner Arbeit nicht in Anwendung bringen. Anders im Mittelalter. Da war auch dem niedersten Leibeigenen Freude an der Arbeit und Muße dafür vergönnt. War auch sein Wissen beschränkt, war er auch nicht Herr über Leben und Eigentum, so war doch der Spaten, mit dem er grub, das Joch des Ochsen, mit dem er pflügte, reich geschmückt, wie die Rüstung und das Schwert des Ritters und die Fassade der Dome. Als sich

in der Städtegründung dann die Zünfte bildeten und das Bürgertum entwickelte, entstand daraus jene Teilung von Arbeit und Gewerbe, die in unserer Zeit ihren Höhepunkt erreicht hat, und den Nachkommen jener Leibeigenen zu härterer Sklaverei verurteilt als irgend eine frühere Zeit. „Er muß seine Gliedmaßen zu Treibriemen, Gradmessern und Feilen machen, und seine ganze Energie auf genaue Ausführung der Einzelteile richten. . . .“ Glühendere Worte gegen die seelenmordende Spezialisierung der Arbeit sind nie geprägt worden:

„Es handelt sich dabei nicht um Teilung der Arbeit, sondern des Menschen. Er ist in bloße menschliche Segmente zerteilt — in kleine Bruchteile und Krumen zerbröckelt. Das bißchen Intelligenz, das ihm bleibt, genügt nicht, um eine Stecknadel herzustellen oder einen Nagel — es erschöpft sich in einer Nadelspitze und einem Nagelkopf. Nun ist es gewiß gut, täglich möglichst viele Nadeln zu fabrizieren. Wenn wir nur sähen, mit welchem Glasstaub ihre Spitzen poliert werden — dem Staub der Menschenseele, den wir vergrößern müssen, ehe wir ihn als das erkennen, was er ist; — dann würden wir es glauben, daß auch damit einiger Verlust verbunden wäre. Und der gewaltige Schrei, der sich aus unsern Fabrikstädten erhebt, lauter als das Getöse ihrer Dampfkessel, bedeutet tatsächlich, daß wir alles fabrizieren, nur keine Men-

schen. Wir bleichen Baumwolle, stählen Eisen, raffinieren Zucker und formen Ton; aber zu erhalten, stärken, bilden oder formen eine einzige lebendige Seele, tritt nie in die Schätzung unserer Vorteile. Und allem Übel, zu dem jener Schrei unsere Myriaden aufruft, kann nur auf eine Weise gesteuert werden: nicht durch Lehre noch Predigt — denn lehren heißt sie ihr Elend erkennen, und ihnen predigen, — wenn wir nicht mehr tun — heißt ihrer spotten. Es kann ihm nur gesteuert werden, wenn bei allen Ständen wahres Verständnis erwacht für die Art der Arbeit, die dem Menschen frommt: Arbeit die ihn erhebt und beglückt. . . ." William Morris hat das Wesen der Gotik dem dies Zitat entnommen, als Sonderabdruck herausgegeben, und schreibt darüber in der Einleitung: „Künftig wird es unter die sehr wenigen unausbleiblich notwendigen Äußerungen des 19. Jahrhunderts gerechnet werden. Als wir es zuerst lasen, schien es vielen unter uns der Welt einen neuen Weg zu weisen. Denn, so seltsam uns das heute klingt, — es hat eine Zeit gegeben, in der der Mensch bei seiner Arbeit glücklich war." Das war vor Anhäufung der großen Kapitalien im Besitz Einzelner, die nicht nur bestimmen was, sondern auch wie ein Ding gemacht werden soll; damit aber nicht nur die äußere Existenz der Arbeitsuchenden in Händen haben, sondern durch das Einerlei der Massenfabrikation, das allein eine akkurate, dafür auch schablonen-

hafte Leistung ermöglicht, — das persönliche Eigenleben des Arbeiters aufzehren. Arbeit ist eine Voraussetzung unseres Daseins. Arbeit ist Vorbedingung aller Entwicklung. Wie der Einzelne, so verfallen ganze Gesellschaftsklassen, die nur genießen, nur konsumieren und nicht mehr produzieren wollen, dem zur Auflösung ihrer Kräfte führenden Untergang. Aber die Arbeit, nach der sich heut die Masse drängt, und deren Verteilung in den Händen der Kapitalisten und Fabrikanten liegt, ist keine den Menschen erhebende, sondern knechtende Arbeit. Vor der Maschinenära konnte der Handwerker seine Neigungen in dem Werk seiner Hände ausdrücken. Unser modernes Glas ist korrekt und gleichmäßig in der Form, aber eins wie das andere. Dem alten venezianischen Glase mangeln diese Eigenschaften. Dafür hat es den Vorzug mannigfaltigster Gestaltung. Dieser Henkel bildet sich zur Blüte, jener taucht empor als Schlange. Ein Kelch gleicht der Muschel, ein anderer der Meereswelle. Der Arbeiter hauchte dem Glase seine Fantasie ein. Die Form war nicht immer fehlerlos, aber seine Seele war darin. Und dies persönliche Element verleiht den alten venezianischen Gläsern ihre Kostbarkeit und macht sie zum Kunstwerk. Und die Arbeiter machte es zu Menschen. „Denn Arbeit ohne Kunst ist brutal." Die Forderung auf Freude an der Arbeit war schon vor Ruskin ausgesprochen worden. Robert Owen

und Charles Fourier hatten die Forderung aber vom sozialen Standpunkt aus erhoben, ohne sie aus der Natur der Sache begründen zu können. St. Simon hatte gemeint, die Bedeutung der Arbeit läge in der Freude, die sie dem Einzelnen gewähre. Auf das Wie und Was der Leistung käme es nicht an. Ruskin dagegen erwies, daß nur das wahrhaft gute und schöne Arbeit sein könne, die Ausdruck der Freude des Menschen an seinem Tun sei; denn nur wo Sinne und Geist sich gleicherweise beteiligen und in der Konzentration zusammenfließen, trete der Mensch in die volle Ausübung seiner Kräfte. Schon Goethe hatte sich in ähnlichem Sinne über das Handwerk geäußert:

> Der du an dem Webstuhle sitzest,
> Unterrichtet, mit behenden Gliedern
> Fäden durch die Fäden schlingest, alle
> Durch den Taktschlag aneinander drängest,
> Du bist Schöpfer, daß die Gottheit lächeln
> Deiner Arbeit muß und deinem Fleiße.

Die soziale Erkenntnis von Ertötung des Menschen im Arbeiter durch Spezialisierung der Fabrikarbeit überträgt Ruskin auf das Gebiet des Kunsthandwerks und der Architektur. Den Mangel künstlerischer Äußerungen der Nation als Gesamtheit leitet er aus der unpersönlichen Nachahmung fremder Formen ab, von der die Baukunst der Gegenwart bestimmt und beherrscht wird. Die unpersönliche Kopierarbeit wiederum ist der seelenlose Ausdruck fabrikmäßiger Geschicklichkeit, die die

höchsten menschlichen Seiten unentwickelt läßt. „In großem Maßstabe und in Arbeit, die auf Linien und Regeln beruht, müssen freilich die Gedanken des Einzelnen von der Arbeit Vieler verwirklicht werden. In dieser Hinsicht ist auch die beste Architektur Ausdruck der Menschheit durch Kinderhände. Auf kleinerem Gebiet aber und in Entwürfen, die nicht mathematisch definierbar sind, kann einer nie die Gedanken des andern verwirklichen. Der Unterschied zwischen dem Geist und der Ausführung des Erfinders und des Verfertigers ist oft so groß wie zwischen einem hohen und einem niederen Kunstwerk. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, Handarbeit zu verachten, wo sie von Verstand regiert wird. Heutzutage will man beides trennen. Der eine soll nur denken und der andere nur verfertigen; und den einen nennen wir *Gentleman* und den andern Handwerker, während dieser häufig denken sollte und der Denker handarbeiten, und beide im höchsten Sinne *Gentlemen* seien. Wir machen beide ungentle oder unvornehm: der eine beneidet und der andere verachtet seinen Bruder, und die Masse der Gesellschaft besteht aus schwächlichen Denkern und schlechten Arbeitern. Aber nur am Tun kann das Denken gesunden, und nur durch Denken die Arbeit beglücken, und beides nur zu gegenseitigem Schaden getrennt werden.“*

* Steine von Venedig II, Kap. VI.

Auf dieser Grundlage hat Ruskin soziale und künstlerische Ziele verschmolzen. Die unkünstlerische Entwicklung ist teils Ursache, teils Folge der sozialen Mißstände. Um beides wirksam zu bekämpfen, hat er ein neues Lebensideal gepflanzt, dessen verschiedene Zweige derselben Wurzel entstammen. Aus dem künstlerischen erwächst ein neues sozialethisches Ideal. Es handelt sich nun nicht allein um Recht auf Arbeit, — es erhebt sich das Recht auf Freude an der Arbeit, um menschenwürdige Arbeit zu leisten und damit zu höherem Dasein emporzuwachsen. Denn das Ziel unserer Kultur liegt in Erhöhung des Lebens und in Vertiefung seiner Werte.

Ruskins Nationalökonomie ist anfangs schwer verständlich. Er versteht darunter einmal eine Lebenskunst, in die er Wissenschaft und Praxis des sozialen Lebens hineinbezieht, beschränkt sich aber gleich daneben auf die der Nationalökonomie zuerkannten Grenzen. Worauf es ihm in seinen Untersuchungen ankommt, sind nicht Tatsachen, die durch Ausscheiden des menschlichen Gefühls, durch trockenes Verstandeswissen erkannt werden. Ihm kommt es auf Tatsachen an, auf wirtschaftliche Tatsachen, die sich nicht objektiv ermessen, sich nicht in Geldwert ausdrücken lassen, sondern subjektiver Ausdruck des menschlichen Lebens sind. Sie können nur durch das Zusammenwirken aller

menschlichen Geisteskräfte erkannt werden. Hobson macht darauf aufmerksam, daß Vieles in Ruskins Lehrweise in dem Versuch bestehe, Tatsachen fühlbar, Erkenntnisse lebendig zu machen. In statistische, oder abstrakte Terminologie übertragene soziale Erkenntnisse sind lediglich formale Aneignungen des Verstandes, und außerstande, ein Bild des Lebens und seiner Zustände zu geben. Eine solche Darstellungsweise lag gänzlich außerhalb Ruskins Möglichkeiten. Die Tatsachen, die er mitteilt, sollen in seinen Lesern und Zuhörern Leben gewinnen. So steht alles, was er in *Economics of Art* lehrt, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Praxis des Lebens und der Künste selbst. Die Wirtschaftslehre definiert er ohne weiteres als die Kunst, Arbeit zu handhaben und zu regeln. Denn richtige Benutzung und Verteilung der Arbeit würde nach der Ordnung der Weltgesetze genügen, jeden Menschen lebenslang mit allem Notwendigen und daneben mit vielem Angenehmen zu versehen und ihm zugleich Ruhe und Erholung zu gewähren. „Mangel, Elend, Erniedrigung, sind immer Zeichen, daß es entweder an Fleiß gefehlt hat, oder daß der Fleiß eine falsche Richtung eingeschlagen hat. Es ist nicht Zufall, es ist nicht vom Himmel gewolltes Elend, es ist nicht das unvermeidlich angeborene Böse im Menschen, das eure Straßen mit Jammer erfüllt und euch dem Grab zur Beute werden läßt. Aber wo man hätte sparen sollen, hat man ver-

schwendet; wo man hätte arbeiten sollen, war man liederlich, und wo man sich hätte unterordnen sollen, ist man dem Eigenwillen gefolgt."* — Richtige Ökonomie besteht in vernünftiger Anwendung der Arbeit, in vorsichtiger Erhaltung ihrer Produkte und ihrer zeitgemäßen Verteilung.
Die nationalökonomischen Grundgesetze werden von den Gesetzen der Hauswirtschaft abgeleitet. Eine wohlgeordnete Hauswirtschaft sorgt ebenso für den Schmuck des Lebens, wie für dessen notwendige Bedürfnisse. Das richtige Gleichgewicht in beiden Faktoren, ist der Prüfstein für eine gesunde Entwicklung des Staatshaushalts wie der Hauswirtschaft. Die Pflege des Gartens zur Lebensfreude ist so wichtig wie die Pflege des Wirtschaftshofes zur Lebenserhaltung. Dasselbe gilt vom Staatshaushalt. Wo für Ausübung und Anwendung der schönen Künste kein Raum bleibt, kann die volle Entwicklung des Einzelnen wie der Nation nicht zu ihrem Recht kommen. Erst das Gleichgewicht zwischen der Sorge um das Nützliche und Notwendige, und dem Schmuck und der Schönheit des Lebens, ist das Entscheidende für beider Gedeihen. Wo der Arbeitsertrag ausschließlich in Kostbarkeiten, herrlichen Bauten und Kunstschätzen verausgabt wird, geht ein Volk dem Untergang ebenso unausbleiblich entgegen, wie ein Hauswesen. Wird der Wohlstand dagegen aufgespeichert und Kapital auf Ka-

* *Economics of Art.* § 7.

pital gehäuft, verschmäht die Nation, sich der schönen Künste zu befleißigen und sich mit ihren Werken zu umgeben, so wird nicht nur ein Teil der Energien, die für Betätigung auf künstlerischem Gebiet vorhanden sind, verschwendet — und das ist falsche Ökonomie: — das gemeine Verlangen nach sogenannten nützlichen Dingen, und die pietistische Verachtung schöner Dinge steigert auch das Begehren nach Befriedigung der niederen Sinne vor den höheren. Schließlich untergräbt die gemeine Lust der Ansammlung um der Ansammlung willen die Sittlichkeit in unvornehmerer Weise als die hoffärtige Verschwendung um des Vergnügens willen. Das seit der Reformation herrschende, puritanisch-asketische Prinzip, ausschließlich den Nützlichkeitsstandpunkt ins Auge zu fassen, wirkt im Staatengebilde so verhängnisvoll wie in der Hauswirtschaft.

Max Weber hat nachgewiesen, daß das Geldauflegen und Kapitalanhäufen, eine der verhängnisvollsten Ursachen der gegenwärtigen sozialen Übelstände, erst nach der Reformation beginnt. Besonders der Calvinismus stellte sich auch dem edleren Lebensgenuß feindlich gegenüber. Tatsächlich haben die großen Kapitalansammlungen in den Ländern calvinistischen Bekenntnisses, in der Schweiz, in England und Amerika begonnen und hier die größte Ausdehnung erreicht. Wo aber Kunstsinn waltete, wie in den Städten Italiens,

Frankreichs, Belgiens, ist es nicht zu diesen riesigen Kapitalansammlungen gekommen. Hier verausgabten die großen Kaufherren ihr Vermögen in künstlerischen Bauten und Kunstschätzen. Ihr Wohlstand strömte in viele Kanäle und kam der ganzen Nation zugute. Handwerker erwuchsen zu Künstlern in dem Dienste an unvergänglichen Bauwerken; Künstler erhielten Aufträge, an denen ihr Genius sich voll entfalten konnte. „Mit den Ketzereien der römischen Kirche hat die Reformation auch ihre Kunst verworfen, die Religion zwar gerettet, aber rationalisiert; damit ihr Wesen geschädigt und ihren Geist verengt. Denn nun war die Religion an einer ihrer edelsten Äußerungen — der künstlerischen — gehemmt und ihr Einfluß damit verringert."* Und zwar gilt dies besonders vom Calvinismus. Ruskin nennt in erster Linie Calvin und Knox, denn „Luther hatte keine prinzipielle Abneigung gegen religiöse Kunst." Daher spricht Ruskin an anderer Stelle von dreierlei Arten der Askese. Die religiöse Askese ist der Verzicht auf Wissen und Lust um des Glaubens willen. . . . Die kriegerische Askese verschmäht Vergnügen und Wissen, um zur Macht zu gelangen. Die Askese des Geldes geht an Wissenschaft und Freude vorüber, um nur recht viel Geld aufzuhäufen. Sie ist es, die in unsern Tagen über London und Manchester regiert.** Die großen modernen Fabrik-

* Steine von Venedig I, § 36. ** Moderne Maler V, S. 433.

städte vergleicht er klösterlichen Ansiedlungen, wo das Brausen der Maschinenräder und -Hebel die Stelle der Andachtsmusik einnimmt. Die Mammonanbetung geschieht mit scheuer Ehrfurcht und feierlichem Anstand. Mit der Selbstverleugnung des Anachoreten erhebt der Kaufmann sich zur Frühmesse Mammons und büßt in spätem Vespergottesdienst die Freuden ab, in die er unter Tags verstrickt worden.*

Damit der Staat zu gesunder wirtschaftlicher Entwicklung gelange, verlangt Ruskin, die Regierung solle die richtige Anwendung, Verteilung und Erhaltung der Güter, die die Erhebung und Schönheit des Lebens betreffen, ganz ebenso in die Hand nehmen wie die Dinge, die nur seiner Erhaltung und praktischen Verwendung dienen. Er erklärt es geradezu für die Pflicht des Staates, alle künstlerischen Talente, die in seinen Grenzen geboren werden, auszubilden und zu verwerten.

Seit der ersten Weltausstellung in London, 1851, hatte die Einsicht, die namentlich auf den Prinzgemahl zurückgeht, von der Häßlichkeit der Fabrikerzeugnisse in der Kleinkunst, zur Errichtung staatlicher Gewerbeschulen geführt, wo die Manufaktur- und Textilarbeiter im Zeichnen unterrichtet wurden, um künstlerische Entwürfe für die Fabriken zu liefern. Der Unterricht wurde aber so erteilt, als ob Kunst ein Zweig der Fabrikation sei und

---

* *Economics of Art.* § 151.

an der Hand überkommener Kunstformen zu erlernen. Ruskin vertrat die entgegengesetzte Ansicht. Um das Kunstgewerbe aus dem mechanischen Betriebe zu erlösen, muß die Fabrikation wieder der Ausdruck selbständiger künstlerischer Erfindung werden. Die erste Bedingung dafür ist die künstlerische Ausbildung des Arbeiters, deren Voraussetzung Ausbildung von Hand und Auge ist. Ruskin hat in seinen Vorträgen an diesen staatlichen Schulen Veranlassung genommen seine Gedanken über Erziehung zur Kunst und Kunstgewerbe bis ins einzelste zu spezialisieren, und zu den wirtschaftlichen und sozialen Fragen seiner Zeit in Beziehung zu setzen. In den Vordergrund rückt er den Zeichenunterricht, den der Staat so obligatorisch machen sollte wie den Schreibunterricht. Jedes Kind müsse zeichnen lernen; zunächst um die Welt wirklich zu sehen, um aufzumerken auf die Dinge, die es umgeben, und um sich durch ihre Formen ihre Bedeutung einzuprägen. Verallgemeinerung des Zeichenunterrichts ist aber auch das sicherste Mittel, die künstlerischen Talente, die jedes Volk jährlich erzeugt, zu entdecken; denn „machen“ lassen sie sich nicht. Da künstlerisch begabte Menschen gewöhnlich zu anderen Dingen untauglich sind, geht man ihrer Kräfte verlustig, wenn man sie nicht auf dem Gebiet verwertet, auf dem sie etwas leisten können. Denn mechanische Arbeit zerstört ihr Talent. Nur der große

Künstler vereint sein Talent mit jedem anderen Können, und man mag aus diesem Nutzen ziehen und jenes schlafen lassen. „Vielleicht beschäftigt ihr einige Leonardo da Vincis in euren Höfen und bei Eisenbahnbauten. Damit nützt ihr aber nicht ihre leonardoske oder goldene Fähigkeit; ihr unterdrückt oder zerstört sie nur. . . .“ *

In jeder Bezirksstadt sollte der Staat Prüfungsschulen errichten, in denen künstlerische Talente ausgebildet, gesichtet und gesondert würden. Denn auf dem Vorrang eines Talentes über das andere beruht nicht nur sein künstlerischer Wert, sondern auch sein Marktwert. Hier könnten Talente für Fantasie der Form, der Farben, des Humors kaufmännisch wertvoll verwandt werden, als geistige Potenzen in den sogenannten niederen Künsten der Schmiedearbeit, Töpferei, Weberei, dekorativer Skulptur, Tischlerei u. dgl. Und damit wäre die Grundlage geschaffen für eine gesunde künstlerische Entwicklung.

Ihre größte Bedeutung erlangen die Prüfungsschulen aber als Vorstufen der Kunstgewerbeschulen, die in allen größeren Städten errichtet werden müßten. Bei Verwendung der kunstgewerblichen Leistungen ist darauf zu achten, den Leuten verschiedenartige Aufgaben zu stellen. Die ewige Wiederholung derselben Muster, z. B. bei Steinmetzarbeit, ermöglicht zwar eine schnell zu bewältigende Routine,

* *Economics of Art.* § 21.

verhindert aber die Beteiligung der übrigen Geisteskräfte. Dürfen sie aber verschiedene Entwürfe selbst machen, dann erwacht ihr Eifer, ihr volles Interesse, und die so gewonnene moralische Energie beschleunigt und verbilligt die Leistung in erheblichem Maße. Die Befolgung einer so einfachen nationalökonomischen Regel wird aber zugleich eine vornehme Revolution der Architektur selbst bewirken. Daß im Anschluß an diese Vorschläge in England wieder Steinmetzschulen ins Leben traten, in Anlehnung an die mittelalterlichen Bauhöfe, wo der Werkmann seine eigenen zeichnerischen Entwürfe im Stein erproben konnte, dürfte bekannt sein. Ruskins Einfluß hat sich auf diesem Gebiet in Deutschland erst kürzlich durchgesetzt. In den preußischen Fachschulen für Kunstgewerbe geht jetzt auch die künstlerische Unterweisung mit der technischen Hand in Hand. So heißt es 1905 in dem ministeriellen Erlaß zur Begründung des Unterrichts in den Werkstätten: „Der Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewußtsein zu bringen und ihn dazu erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äußerlich gefälliger Zeichnungen

ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte neue wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äußerlich übermittelte Formen auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials gründen. Die Angliederung von Werkstattunterricht wird endlich dazu beitragen, die bisher öfter gerügte einseitige Ausbildung von Kunstgewerbezeichnern, welche das Material nicht kennen und der handwerksmäßigen Tätigkeit entfremdet sind, einzuschränken und auf diesem Wege auch auf Förderung des Handwerks hinwirken.“

Die staatlichen Gewerbeschulen in unseren Provinzialstädten, wo die Knaben im Kunsthandwerk herangebildet werden, weisen auch auf Ruskin zurück. Aber das Unternehmen wird hier anders motiviert. Von dem wirtschaftlichen Interesse des Staates, die vorhandenen künstlerischen Talente zu pflegen, ist nicht immer die Rede. So wurde bei der Eröffnung der Gewerbeschule in Görlitz, 1905, nur das Interesse der Knaben betont, durch diese Ausbildung neue Erwerbsmöglichkeiten zu gewinnen. Und gerade auf das Interesse des Staates an Verwertung künstlerischer Talente legt Ruskin das Hauptgewicht.

Obwohl er für Kunsthandwerker eine andere Vor-

bildung fordert wie für Künstler, so hat er sich, namentlich in den „Steinen von Venedig III", auch gegen eine wissenschaftliche Ausbildung der Kunstschüler auf das Entschiedenste ausgesprochen. Er begründet dies aus dem Wesensunterschied wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischer Anschauung. Er betont namentlich, wie wichtig es sei, in Kunst- und Prüfungsschulen auf die menschliche Veredlung und Verfeinerung der Schüler Bedacht zu nehmen. Zu *Gentlemen* sollen sie erzogen werden, d. h. ihre Seelen so geleitet, daß die höchste Auffassung der Dinge ihre künstlerische Leistung durchdringt. „Dies ist das am meisten vernachlässigte Moment der künstlerischen Erziehung. Und doch — was auch der künstlerische Wert eines Bildes sei, — sein eigentlicher Wert für die Nation liegt darin, daß es sie ebenso erhebe und veredle wie erfreue."

Die Verallgemeinerung des Zeichenunterrichts soll aber nicht nur die vorhandenen künstlerischen Talente ausfindig machen, er soll auch das Publikum befähigen, Kunst zu beurteilen, zu genießen und den Künstlern Aufträge zu erteilen. „Auch werden wir bei fortschreitender Kultur das Auge als das vornehmere Organ erkennen, vornehmer als das Ohr; erkennen, daß wir durch das Auge fast alle wertvollen Eindrücke aufnehmen und dementsprechend gestalten müssen."*

* *Economics of Art.* § 106.

Er stellt auch hier die Anschauung der Dinge dem angelernten Wissen über sie entgegen, weil sie uns in Beziehung zu den Dingen selbst bringt. Die Anschauung ist recht eigentlich die Vorbedingung einer künstlerischen Kultur, die sich nur da entwickeln kann, wo Talent und Aufnahmefähigkeit des Auges durch Generationen gepflegt und vererbt worden ist. Der Zeichenunterricht hat überhaupt den größten erziehlichen Wert. Wenn Dorfkinder Umrisse der Blumen, die auf ihren Wiesen blühen, der Vögel, die in ihren Wäldern nisten, nachzeichnen können, so lernen sie zugleich die Art Naturgeschichte, die ihnen frommt, und mit der Schönheit der Pflanzen lernen sie ihre Heilkräfte kennen, ohne sich zu mühen, ihre Staubfäden zu zählen. In den höheren Schulen bringt der Zeichenunterricht dem Schüler Ehrfurcht vor den Werken großer Künstler bei; vor dem, was sein eigenes Können übersteigt, und er gewinnt auf technischem Wege ein feineres Verständnis für die Grundlagen der Kunst, als durch bloß historisches Wissen.

Was Ruskin unter der allgemeinen Erziehung zur Kunst versteht, ist uns am verständlichsten aus unserer musikalischen Ausbildung. In keiner Kunst besitzt das deutsche Volk eine so hohe, allgemeine Kultur wie in der Musik. Sie erhebt sich weit über unsere Durchschnittskultur auf andern Gebieten. Ausländer staunen, wie brave Bürgersfrauen und halbwüchsige Mädchen Beethovenschen

Symphonien und Wagnerischen Vorspielen, deren Tiefe und Mystik ihr Bewußtseinsleben übersteigt, andachtversunken lauschen. Aber ohne die seit Jahrhunderten gepflegte musikalische Übung in Schule und Haus hätte das musikalische Empfinden nicht angeborener Instinkt werden können. Wie nun Chorgesang in der Schule, Streichquartett und Klavierspiel im Hause, das Ohr für die komplizierte Harmonieführung der großen Meister schärfen, so wird — nach Ruskin — der Schüler, der mit Präzision die Hauptlinien der in bestimmter Richtung ausgespannten Vogelschwingen und die runde Weichheit ihres Einzelgefieders ohne grobe Irrtümer nachzeichnen kann, sich mehr der Fähigkeit nähern, die Handzeichnungen der großen Meister zu verstehen, als wenn er Bände kunsthistorischer Abhandlungen gelesen hätte, oder ohne diese Schulung monatelang Kunstwerke betrachtete.
Der Staat hat aber auch dafür zu sorgen, daß die in seinen Schulen ausgebildeten Künstler Verwendung und ihrer Gaben würdige Aufträge finden. Nichts wäre dafür geeigneter als der Schmuck der öffentlichen Gebäude, Aufträge, wie sie z. B. der venezianische Staat zu erteilen pflegte. In erster Linie sollten die Bildungsstätten der Jugend, die Schulen, mit Bildern geschmückt werden, damit die Kinder nicht nur nackte Gefängniswände vor Augen hätten, sondern durch das Auge die hohen, begeisternden Heldentaten der Geschichte in sich

aufnähmen und zu eigen machten. Dann sollten die Zunft- und Gildenhäuser eine für Handel und Wandel symbolische künstlerische Außen- und Innendekoration erhalten. Dies wird Ruskin Veranlassung, das mittelalterliche Zunft- und Gildenwesen in großen Zügen zu schildern, und sie, modernen Verhältnissen angemessen wieder aufleben zu lassen. Er ist damit zum Anwalt der modernen Arbeiterorganisationen geworden. Es ist das erste Bild seines Zukunftsstaates, in dem der Geist der Co-operation den des Wettbewerbs überwunden hat. In großen Zunfthäusern werden die Erzeugnisse des Fleißes und der Arbeit der verschiedenen Zünfte nach festen Gesetzen vertrieben. Er hat die Bedingungen ausgearbeitet, unter denen die Arbeiter Mitglieder der Organisationen werden können, und die Vorteile erhellt, die ihnen daraus erwachsen; Vorteile die ihr Leben und ihre Lebenshaltung steigern, weil Herstellung und Verkauf der Waren, für deren Güte sie verantwortlich sind, auf derselben Stufe stehen und nach denselben Grundsätzen betrieben werden müssen.

Parallel mit der Erziehung der Künstler und Handwerker erstrebt Ruskin die künstlerische Erziehung des Publikums. Er zeigt, welchen Maßstab es bei seinen Aufträgen anlegen müsse. Es solle von den Künstlern gute, dauernde Arbeit verlangen, weil das ihr Können steigere, und das eigene Verständnis entwickle. Wer gute Holzschnitte würdigen

könne, werde bald nach Handzeichnungen verlangen, in denen sich künstlerische Eigenart am unmittelbarsten ausdrücke. So entstünde zwischen Künstlern und Publikum eine fruchtbare Wechselwirkung, die durch die zu hohen Preise der Künstler einstweilen noch aufgehalten werde. Durch mäßigere Preise, die Leute in mittleren Verhältnissen befähigen, gute Kunstwerke zu erwerben, würden sich die Aufträge für die Künstler vervielfältigen. Wiederum warnt er vor dem Irrtum, durch höheres Angebot den Wert des Kunstwerks steigern zu wollen. „Kein wahrhaft gutes Werk ist jemals für Geld geschaffen oder während der leiseste Gedanke an Geld den Künstler bewegte. Jede Vorstellung an pekuniären Gewinn, die ihm während der Arbeit kommt, wird, je deutlicher sie ihm ins Bewußtsein tritt, um so mehr sein Können lähmen."* Es ist für den Käufer vorteilhafter, einem jungen, aufstrebenden Künstler vorwärts zu helfen, als das vielleicht flüchtig hingeworfene Werk eines momentan begehrten Malers zu erwerben. Ist es doch fraglich, ob der hohe Preis seinem Wert entspricht. Meist ist er nur ein Gradmesser des Verlangens, das die Reichen des Landes nach seinem Besitz haben. Ihnen ist kein Preis zu hoch, wenn sie glauben, der Besitz der Werke eines bestimmten Künstlers erhöhe ihre soziale Stellung. Das künstlerische Verständnis des Publikums ist für

* *Economics of Art.* § 98.

den Aufschwung des Kunstgewerbes von besonderer Bedeutung. Wenn es künstlerisch dekorative Geräte in Möbeln, Silber und Kleidung den Produkten unkünstlerischer Fabrikation vorzöge, würde die mechanische Herstellungsweise allmählich verschwinden. Ebenso wichtig ist das künstlerische Verständnis für Erhaltung der großen alten Bauwerke der Vergangenheit, gegen deren Restaurierung Ruskin so leidenschaftliche Worte geprägt hat. Er hat dabei auch die Bauwerke Italiens und Frankreichs im Auge und klagt über die „seekranke Fantasie" seiner Landsleute, „die sich nicht über das Meer traue".* Nur durch große Kunstwerke kann das Volk zur Kunst erzogen werden. Das Sammeln und Aufstellen der Kunstwerke ist darum von höchster wirtschaftlicher Bedeutung. Das Publikum hat heute ungefähr dasselbe Verhältnis zu den großen Werken bildender Kunst wie im Mittelalter zu den großen Werken der Literatur. Sie waren nur in wenig Exemplaren vorhanden, und wer sie kennen lernen wollte, mußte weite Reisen zu den Bibliotheken unternehmen, oder sich kostspielige Abschriften machen lassen. Große Kunst sollte in das Bereich der Menge gebracht werden. Jede größere Stadt sollte ein Museum mit einigen Meisterwerken besitzen. Gedanken, die er bis ins einzelnste ausführt, und die sich heute nicht nur in England, vornehmlich auch in Deutschland der Erfüllung nähern.

* *Ibid.* § 96.

Es sind nur wenige seiner Forderungen, die damals nicht leidenschaftlich abgelehnt und bekämpft wurden, und heute, wo nicht überall verwirklicht, doch als berechtigt anerkannt sind. Wir verstehen heute den Unterschied und die verschiedenartige Bewertung von Handarbeit und Maschinenarbeit im Kunstgewerbe. Allerorten haben sich Vereine zur Erhaltung alter Baudenkmale gebildet und der jüngst in Deutschland gegründete Verein „Heimatschutz" zur Erhaltung landschaftlicher Schönheit, weist ganz besonders auf Ruskin zurück.

Wenn in *Economics of Art*, von deren reichem Inhalt ich hier eine Vorstellung zu geben suchte, das wirtschaftliche Leben in seiner Beziehung zur Gesamtentwicklung des Einzelnen wie der Nation auch stets in die künstlerischen Erwägungen hineinbezogen wird, so steht in *The Two Paths* die technische Behandlung der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes im Vordergrund der Erörterungen. Denn „Kunst ist das instinktive und notwendige Können, das sich allein in der stetigen Folge langer Generationen entwickeln kann, und schließlich ins Leben birst, unter sozialen Bedingungen, die so langsam reifen wie die Fähigkeiten, die durch sie gebildet werden." (Sesam und Lilien, § 122.)

Es dürfte bekannt sein, daß Whistler in *The gentle Art of making ennemies*, Ruskin besonders verhöhnt, wegen seiner Versuche, die Arbeiter Kunst

lehren zu wollen. Er erklärt das Beginnen für hoffnungslos, weil der Künstler allemal unvermittelt wie Athena aus Zeus Haupt steige. Weniger bekannt dürfte es sein, daß Oscar Wilde sich hier auf Ruskins Seite stellt. Er steht als Kunstkritiker gegenwärtig in hohem Ansehen bei uns. Aber die wenigsten derer, die ihn bewundern und zitieren, wissen es, daß die Grundgedanken seiner Ästhetik auf Ruskin beruhen. Und doch hat er es selbst wiederholt ausgesprochen, freilich hinzugesetzt, daß er sich von Ruskins Anknüpfung künstlerischer Ziele an sittliche und metaphysische Gedankenkreise völlig losgesagt habe. So erwidert Wilde auf Whistlers Ausführungen in *10 o'clock*: „Ich bin völlig anderer Ansicht als Herr Whistler. Der Künstler ist keine vereinzelte Erscheinung. Er ist das Ergebnis eines bestimmten Milieu und einer bestimmten *entourage* und wird so wenig in einem Volke geboren, dem es an jeglichem Schönheitssinn mangelt, als eine Feige auf dem Dornbusch wachsen kann oder eine Rose auf der Distelstaude."* Und 1891 schreibt er, wie die Handwerker jetzt so sehr Freude an der Arbeit schöner Dinge gefunden, daß sie nichts Häßliches mehr hätten machen wollen. Dadurch wäre dem englischen Publikum guter Geschmack aufgezwungen worden und man fände wenig Wohnungen mehr, die nicht an irgend einer Stelle guten Ge-

* *Pall Mall Gaz.* 21. Februar 1885.

schmack und Verständnis für Schönheit bezeugten.*

Ruskin forderte echtes Material und Handarbeit, weil ihm Wahrheit auch hier künstlerische Voraussetzung war. Die ästhetischen Gesetze, die er an den kunstgewerblichen Geräten und Gebilden des Mittelalters wie der Kleinkunst der Griechen und und Ägypter wieder entdeckt, stehen heute allerorten in Kraft, wo sich das Handwerk zur Kunst erhoben hat, d. h. wo die freie Erfindung, namentlich aber die Stilisierung der Geräte, der Fantasie und Ausführung des Schaffenden vollen Spielraum gewährt. Ruskins Darlegung über die Bedingungen dieses Schaffens steht ebenbürtig neben allem, was er über Malerei gesagt hat. Als hätte er selbst Meißel und Hammer geführt, Blasebalg und Graviernadel, wie er den Pinsel regierte, so tastet seine Einbildungskraft sich hinein in das Wesen der verschiedenen Techniken und Behandlungsweisen des Materials, dessen Besonderheit er schildert, wie er Natur und Wesen der Bäume, Gewässer und Wolken geschildert hat: er rundet es zum Kunstwerk. So spricht er über die künstlerische Seite der Spitzenindustrie. In dem Vortrag über „Eisen in Natur, Kunst und Politik“ betrachtet er Eisen als das chemische Element, das dem Blute wie dem Gras seine Farbe verleiht; als das Metall, aus dem Ketten geschmiedet werden wie Schwerter und

* Der Sozialismus und die Seele des Menschen.

Pflugschar. Wenn er von der Widerstandsfähigkeit und Geschmeidigkeit des Goldes spricht, das es am geeignetsten für getriebene Arbeit macht, dann hämmern seine Worte das Edelmetall zu seinen charakteristischen Gebilden aus. „Um welches Material es sich auch handelt — jede Kunst ist niedrig, die nicht die bestimmten Qualitäten dieses Materials hervorhebt und auswirkt. . . . Marmor drückt Breite und Festigkeit aus; Holz dagegen Leichtigkeit; Stuck — Freiheit; Glas — Dehnbarkeit. Meißle nicht Federn, Bäume, Netze oder Wellenschaum aus Marmor, dagegen breite Brüste und weiße Glieder.“ Eisen ist dehnbar und zähe, deshalb läßt es sich in zarten, feinen Formen auswirken, und eignet sich nicht für massive Pfeiler. „Feste, einfache Formen meißle aus; dünne, gewundene Formen schmiede aus. Bedarfst du zähen Materials für verschlungene Formen — nimm Eisen. Es ist dem Bildhauer zum Gefährten des Marmors gegeben. Mutter Erde hat ihm seine Aufgabe damit deutlich gekündet: dies behaue und jenes hämmere. Bilde dies und winde jenes. Hier hast du alle Formen, dir zur Wonne: wehende Blätter und schöne Leiber; Blatt und Zweig magst du schmieden und aushämmern, Leib und Antlitz aber voll Ehrfurcht zu menschlicher Gestaltung bilden.“ Das heute leider noch nicht überall überwundene Verfahren, Bildnismalerei in farbigen Glasfenstern nachzuahmen, durch Hintereinanderschieben meh-

rerer Scheiben, hat Ruskin aus dem Wesen des Materials selbst gerichtet. Ein gemaltes Glasfenster, das ein Gemälde nachahmt, widerspricht dem Wesen der Malerei. Es ist eine Barbarei, die nur mit den Gazetransparenten und bengalischen Beleuchtungseffekten der Bühnensensationen wetteifert. . . .* Ein Glasgewirke leuchtet in glühenden Mosaiken gebrochener Farben; und das ist seine Besonderheit. In den guten Zeiten der Glasmalerei beruht ihr Wert auf der zitternden und wogenden Farbenwirkung. Ihre Schönheit wird ebenso durch das ungleiche Leuchten bedingt wie die Schönheit der Klangwirkung durch ungleiche Betonung." ** Im übrigen findet sich in diesen Vorträgen niedergelegt, was man heute auf jeder Tagung der Vereine, die sich die Erziehung zur Kunst in Deutschland zur Aufgabe gemacht haben, aussprechen hört.

Dekorative Kunst ist ihrem Ursprung nach kein niederer Zweig der Kunst. Große Maler haben sie sich zur Aufgabe gestellt, sie aber nie konventionell behandelt. Nur ist sie immer einem bestimmten Raum angepaßt. Sind Kunstwerke aber zu abnutzendem Gebrauch bestimmt, wie Hausgerät oder Waffen, muß sich ihre Ornamentik nach den konventionellen oder gebräuchlichen Formen des entsprechenden Materials und nach ihrer

---

* Vorträge über Kunst, § 186. ** *The two Paths. Appendix V.*

Bestimmung richten. . . . So entstehen die verschiedenen Formen der Kleinkünste. . . . Und doch sollte auch hier und in allen Erzeugnissen des Kunstgewerbes Treue gegen die in der Natur vorkommenden Linien gewahrt bleiben, ohne ihre Formen unmittelbar nachzuahmen. Der Künstler, der sich an den Lebensbaum der Natur hält, mag sich aller Art geometrischer Zeichnung hingeben. So offenbart der Gestaltenmaler Giotto die reichste Erfindungskraft in mosaikartigem, farbigem Gebälk und Dreiecken. Benvenuto Cellini, in allen höheren Zweigen der Metallarbeit vollendeter Nachbildner der Natur, ist in allen niederen Zweigen der beste Erfinder gebogener Schnäbel und Henkel für Becher und Vasen. Ebenso Holbein und Michel Angelo. Diese vollkommene Stilisierung erreichten sie aber nur, weil sie Meister in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt waren. . . . Ruskins Auffassung, daß jede große, ornamentale Kunst sich auf das Bestreben gründet, Gestalten und Gebilde der organischen Natur zu formen, ist neuerdings, namentlich von den Pionieren des deutschen Kunstgewerbes lebhaft bestritten worden. Ruskin aber ist überzeugt, daß der Arbeiter, der sich nicht zum Bildner des Lebendigen erhebt, nie eine gut stilisierte Linie ziehen werde. . . . Der Handwerker muß vor allem auf die konventionellen Linien der Dinge achten, und darin von der Kleinkunst der Ägypter, Griechen und Frühitaliener lernen. Die

Ägypter stellten Ibis und Geier dar als Symbol der Lebenskraft, und erreichten die Abstraktion der Tierformen durch Größe in der Linienführung.... Heute glaubt man schon ein Ornament zu entwerfen, wenn man ein Blatt dem andern gegenüber stellt. Und doch gehört dazu nicht mehr Gehirn wie Spiegel und Kaleidoskop besitzen. Wer aber die menschliche Gestalt zeichnen kann, weiß, daß zwei aneinanderstoßende Köpfe noch kein guter Entwurf sind.
Konventionelle Behandlung wird verlangt, wo das Material der Wiedergabe von Naturformen eine Schranke setzt. So heißt es die Kunst erniedrigen, wenn man versucht in Marmor das wogende Geheimnis des Haares nachzuahmen. Es läßt sich nur in steinernen Knoten andeuten.... Wo man Nachahmung darin versucht, sinkt die Darstellung auf ein niederes Niveau. Ein Beweis, daß der Werkmann eine tiefstehende, armselige Vorstellung von der Schönheit der Wirklichkeit hat, sonst wüßte er, wie hoffnungslos ein solcher Versuch ist. Das Bestreben, die konventionelle Form zu vermeiden, wenn das Material keine andere gestattet, entsteht aus mangelndem Wahrheitsgefühl und zeitigt Unvornehmheit. In den größten griechischen Statuen ist das Haar nur leicht angedeutet. Der Bildhauer verstand sein Wesen zu gut, um es anmaßend zu behandeln. Griechische Maler haben das Haar vermutlich in Tizians Weise behandelt.

Im letzten Grunde sind jedoch alle Kunsttheorien wertlos, wenn man sich der Erkenntnis verschließt, daß kein Mensch den andern lehren kann, ein gutes Muster selbst zu erfinden. Man kann nur die äußeren Bedingungen, die der künstlerischen Entwicklung förderlich sind, günstiger gestalten. Eine Möglichkeit, die uns aber ferner, statt näher rückt. Denn Fabriken verunzieren die schönsten Gegenden, ihr Abfall verunreinigt die Ströme und verpestet die Luft. Es sieht so aus, als solle ganz England in einen großen Industriebezirk verwandelt werden. Der Rauch der Schlote macht das Sonnenlicht undurchdringlich. Tag und Nacht wird bei künstlichem Licht gehämmert und geklopft. Jeder Tag stellt dem Menschen neu erfundene Maschinen zur Verfügung, und mit dem vergrößerten Kapital vermehrt er die industriellen Unternehmungen. Mit grimmigem Humor entwirft Ruskin Zukunftsschilderungen von der Verwüstung des grünen Eilandes, wenn es in diesem Tempo weitergehe.
In dem Industriebezirk Westfalens und der Rheinlande, und einem großen Teil von Sachsen haben wir schon jetzt ähnliche Zustände. Wer hindurchfährt, meint, es ziehe ein Gewitter auf — und es ist nur Rauch der Schlote, was die Sonne dauernd verschleiert. Das sind die Gegenden bei uns, die sich den englischen Zuständen nähern, von denen Ruskin 1859 sagte, es sei absurd, ihnen gegenüber Gesetze zur Kunsterziehung aufstellen zu

wollen. Denn — und nun führt er den Haupttreffer ins Feld — schöne Kunst kann nur von Menschen geschaffen werden, die von schönen Dingen umgeben sind, und Muße haben, sie zu betrachten.... Wenn ihr in die Umgebung eurer Arbeiter nicht Elemente der Schönheit tragt, werden sie keine schönen Geräte schaffen.* Er schildert die jammervolle Verwahrlosung und Verkommenheit, die der Anblick vor den Toren der Großstädte darbietet, wo große Schutthaufen modern, aber weder Gras noch Strauch mehr gedeihen. Dazu stellt er die Umgebung von Pisa in Vergleich, die Nino Pisano zur Blütezeit der Gotik vor Augen gehabt. Die epische Schilderung des glanzerfüllten bewegten Lebens jener Tage, tritt uns wie eine Vision vor Augen, und zeigt ihn auch sprachlich auf der Höhe. Für England aber wünscht er weder Rückkehr jener Zeit noch jener Umgebung. Wohl aber gilt es auf Abhilfe sinnen, um aus den menschenunwürdigen Zuständen der Gegenwart, in der Tausende ein Sklavendasein führen, heraus zu kommen. „Von Menschen, niedergedrückt von dem monotonen Fabrikleben, kann man keine künstlerisch entworfenen Muster erwarten. Der moderne Arbeiter ist in hohem Grade intelligent und findig; sein Gefühl ist fein und sein Blick scharf. Aber er ist unfähig zu dem selbsttätigen, künstlerischen Schaffen des mittelalterlichen Werkmannes. Ein

* *The two Paths.* § 90.

künstlerisch entworfenes Muster ist nicht das Ergebnis willkürlicher Fantasie. Es ist das Resultat vielfacher Beobachtung und oftmaliger Versuche. Ohne Naturbeobachtung und Übung an geeignetem Material ist Erfindung so unmöglich wie ohne Ruhe und Freude an der Arbeit. Vorträge, Lehren, Preise und Kunstprinzipien fruchten nichts, sofern ihr euren Arbeitern nicht beglückende Eindrücke verschafft, und sie in eine Auge und Herz erfreuende Umgebung bringt.* Wie sollen sie richtige Vorstellungen von Farbe erlangen, wenn die ganze Natur von Ruß geschwärzt ist? Wie sollen reine Linien ihr Ornament bilden, wenn ihre Umgebung sie nicht darbietet? Verfeinerung der Sitten, Bildung des Geistes ist daneben von bedeutender Rückwirkung auf die Verfeinerung und Gestaltung ihrer Erfindungskraft. Haltet ihr sie aber in häßlicher, unbehaglicher Umgebung, wird auch das Erzeugnis ihrer Hände unecht, wertlos und gemein sein. Und immer mehr wird sich die enge Wechselwirkung zwischen Kunst und Volkswirtschaft herausstellen. Denn was die notwendigste Voraussetzung der Kunst bildet, ist auch die fruchtbarste Bedingung für die körperliche und seelische Entwicklung des Menschen.

* *Ibid.* § 91.

WHISTLER UND DER IMPRESSIONISMUS

Unter den modernen Malern, die heute, namentlich unter ihren Fachgenossen, das höchste Ansehen genießen, steht James Mc. Neill Whistler obenan. In Amerika geboren, in England und Frankreich ausgebildet, hat seine Kunst eine ganz besondere Note. Bei höchstem Raffinement der Technik in Behandlung der malerischen *valeurs*, ist die Steigerung seiner *tonalités* von so zarten Übergängen, daß nur das artistisch ausgebildetste Auge sie wahrnehmen kann. Seine Porträts entbehren des üblichen dekorativen Beiwerks. Fast farblos dunkel stehen oder sitzen die kaum modellierten Gestalten vor blassem Hintergrund. Der Körperumriß ist nur angedeutet. Um die Nase zu markieren, genügen oft zwei Punkte. Daneben tritt dann ein Zug, der ihm wichtig erscheint, um so stärker hervor, z. B. die Lippen, die Augenbrauen, und geben dem Antlitz eigenartiges Leben. Statt der Linien gibt er Farbentönungen.

Seine Landschaften sind vorzugsweise Nachtbilder. Sein Pinsel weiß es einzufangen, „wenn der Abendnebel die Ufer mit Poesie umwebt, wie mit einem Schleier, und die kleinen Häuschen sich im dunklen Himmel verlieren . . . . wenn die ganze Stadt im Himmel hängt und ein Märchenland sich vor uns

auftut. . . .“* Im Jahre 1877 hatte er einige seiner „Nachtstücke“ in der eben eröffneten Grosvenor-Gallery in London ausgestellt. Ruskin, der damals ausschlaggebende Autorität in allen Kunstangelegenheiten war, hatte in der Juninummer von Fors Clavigera, neben anerkennendstem Urteil über Burne Jones, Whistlers Kunst mit den vernichtenden Worten abgetan: „Die ungebildete Eingebildetheit des Künstlers gewinnt in diesen Bildern völlig das Aussehen absichtlichen Betruges. Ich habe schon manches an philisterhafter Unverschämtheit erlebt, es aber nie für möglich gehalten, daß ein eingebildeter Narr *(coxcomb)* 200 Guineen für einen dem Publikum ins Gesicht geschleuderten Topf Farbe verlangen könne.“

Die derbe Form dieses Urteils steht unter den Anklagen, die Ruskin in den letzten Jahren in Fors Clavigera wider Kunst und Gesellschaft geschleudert hat, nicht vereinzelt da. Sein Nervenleben war seit 1874 in krankhafter Erregung, und die periodisch wiederkehrenden Gehirnentzündungen seiner letzten Jahre die Folge unausgesetzter Gemütserschütterungen. Daß dieser Zustand häufig auch auf seine Urteile eingewirkt hat, dürfte kaum zweifelhaft sein. Finden sich doch gerade in den letzten Nummern von Fors Clavigera Äußerungen, die es bezeugen, daß sein Geist häufig jene dunkle Zwischenregion streifte, in

* Zehnuhrvorlesung, S. 23. Heitz & Mündel.

der Genie und Wahnsinn sich zu berühren scheinen.

Es ist bekannt, daß Whistler eine Beleidigungsklage anhängig machte, und es zu gerichtlicher Verhandlung kam. Ruskin wäre die Vorstellung, sich persönlich vor Gericht zu verantworten „eitel Nektar und Ambrosia gewesen“, wie er Burne Jones mitteilt. Da er aber eben erst, 1878, von schwerer, akuter Gehirnentzündung erstanden, ist ihm dieser Wunsch versagt, und er muß Burne Jones bitten, ihn zu vertreten.

Den Hauptpunkt der Verhandlung bildete die Frage, ob ein Bild, das der Künstler nach seiner eigenen Aussage in ein bis zwei Tagen vollendet habe, berechtigt sei, einen so hohen Preis zu erzielen wie der Künstler gefordert? Whistler machte dafür geltend, daß dies sein Können, Ausdruck lebenslangen Studiums sei. Es wurde zwischen ihm und den Sachverständigen hin und her verhandelt, ob ein Bild, das den Gegenstand nicht erkennen lasse, überhaupt ein Kunstwerk sei? Whistler nahm als Maler das Recht in Anspruch, lediglich die Stimmung zu malen, die Dämmerung und Nacht in ihm ausgelöst. Burne Jones erkannte die Schönheit der Farbengebung voll an, konnte aber mit den andern Sachverständigen die Bilder nur als Skizzen, nicht aber als vollendete Kunstwerke gelten lassen. Ruskin wurde schließlich verurteilt, die Kosten von über 386 £ zu tragen und einen Pfennig Strafe zu

zahlen. Whistler soll diesen Strafpfennig zeitlebens als Ehrenzeichen an der Urkette getragen haben. Ruskins Ansehen und Beliebtheit aber waren so groß, daß seine Unkosten sofort durch eine öffentliche Subskription gedeckt wurden.
Der Prozeß, den Ruskin verloren und Whistler gewonnen, hat in der öffentlichen Meinung den entgegengesetzten Erfolg gezeitigt. Mit der steigenden Bewunderung für Whistler hat das abschätzige Urteil über Ruskin eingesetzt und die Runde durch ganz Europa gemacht. Whistler ging von England nach Frankreich und verbreitete dort jene Ansichten über die englische Malerschule und Ruskin, die lange maßgebend geblieben sind. „Daß jemand, der so richtig malte, über seine eigene Stellung in der modernen Kunstbewegung wie über die seiner Gegner ganz falsche Ideen verbreiten könne, war zwar nicht unmöglich, aber man hielt sich nicht dabei auf. Man hörte, was dieser seltsame, nervöse, affektierte Mensch, der nur in Ausrufen sprach, von seinen unliebsamen Auseinandersetzungen mit den englischen Künstlern zu berichten hatte. Man gewann dadurch den unbestimmten Eindruck, daß die neue Kunst, die Eroberungen des Impressionismus jenseit des Kanals in Gegensatz stünden zu der Royal Academy, zu der offiziellen, starren, der Natur, der Farbe und dem Leben abgewandten Kunst, wie sie von Watts, Millais, Burne Jones und ihrem Propheten

Ruskin repräsentiert werde.“* Eine Auffassung der modernen englischen Malerei, die in Deutschland durch Muther, und in Frankreich durch Sizeranne längst widerlegt worden: „Whistlers Biographen stellen die Sache aber auch heute noch nicht anders dar. Auch ist Whistler für sie der Meister des Impressionismus und Verfechter der neuen Kunstideen.“ Eine Ansicht, die in Deutschland geteilt wird, und viel dazu beigetragen hat, Ruskin ästhetisch als *quantité negligeable* zu betrachten. Es erschien fortan überflüssig, sich mit der Ästhetik eines Mannes zu befassen, der Whistlers Kunst nicht mehr aufzunehmen verstanden hatte. In den Kreisen moderner Künstler ist man genauer über Ruskins und Whistlers Fehde, nach Whistlers eigener Darstellung unterrichtet, als über alles, was Ruskins Bedeutung als Ästhetiker ausmacht. Und Whistlers geistreiches Buch *The gentle Art of making Ennemies*, ist verbreiteter und mehr gelesen als alles, was Ruskin geschrieben hat. In verschiedenen Abschnitten hat er dort die Berechtigung seiner Kunstauffassung und Ausübung Ruskin gegenüber verteidigt und auseinandergesetzt. Weniger noch seine *Ten o'clock*-Vorlesung, als die Auswahl Ruskinscher Zitate, die er seiner Darstellung des Prozesses, in kleiner Schrift als Rand-

* *Robert de la Sizeranne: Whistler, Ruskin et l'Impressionisme. La Revue de l'art ancien & moderne. Paris, Décembre 1903.*

verzierung beidruckt, haben die Hauptvorurteile zu Ruskins Ungunsten erweckt. Sie sollten seine Unfähigkeit als Kunstkritiker erweisen. Es sind das aus dem Zusammenhang gerissene Sätze, die einfach töricht wirken. Für jemand, der Ruskins Art nicht kennt, die stärksten Bejahungen durch momentane Verneinungen seiner Lieblingsthesen auszudrücken, verwirrend genug. Besonders wenn er, abgeschreckt durch die karikierende Zusammenstellung dieser Aussprüche, nicht selbst zu „Moderne Maler" greift, denen sie entnommen sind. Wer sich diese Mühe nimmt, gewinnt bald genug Klarheit über Whistlers Kampfesweise.

Er zitiert z. B. Ruskins Wort: „Wahrheiten der Farbe sind die bedeutungslosesten von allen." Aber wie hat Ruskin diesen Ausspruch motiviert? „In der Natur sehen wir die Farben beständig wechseln und unbestimmt ineinander übergehen. . . . Steine und Kies am Ufer fangen grüne Reflexe auf von den Zweigen über sich; Büsche graue und gelbe Töne von dem Boden, auf dem sie stehen; jede glänzende Fläche spiegelt, wenn auch nur haarbreit, ein klein wenig die Himmelsbläue wieder, oder Sonnengold, das wie ein Stern auf der Grundfarbe erglänzt. Diese an sich wechselnden und unbestimmten Töne werden durch die Farbe des Lichts wiederum gesteigert und enthüllt, oder zu dem Grau des Schattens gedämpft. Das Wirrsal und das Ineinanderfließen aller Töne ist so groß,

daß wenn man die Objekte nur an ihrer Farbe erkennen könnte, man an manchen Stellen die Zweige eines Baumes kaum von der Luft zwischen ihnen und dem Boden unter ihnen unterscheiden könnte.... Bei scharfer Beobachtung entdeckt man, daß sich die Farbe selten genau feststellen läßt, außer an großen Massen; z. B. an einer grünen Wiese oder einem blauen Himmel. Aber alle Formen, die durch Licht und Schatten hervorgerufen werden, sind deutlich zu erkennen und verleihen ihnen ihren besonderen Charakter. Licht und Schatten überwinden den Unterschied lokaler Farbe so völlig, daß der Unterschied in der Farbe zwischen zwei teilweise beleuchteten weißen und schwarzen Objekten nicht so groß ist, als der zwischen ihrer beleuchteten und beschatteten Fläche." *

Ein ferneres Urteil betrifft Canaletto. Whistler zitiert: „Wäre Canaletto ein großer Maler gewesen, dann hätte er seine Spiegelungen anbringen können, wo er wollte .... aber er ist ein unbedeutender, schlechter Maler." Ruskin motiviert dies Urteil in dem Folgenden: ** „Canaletto bedeckt meist die ganze Oberfläche des Wassers mit einem monotonen Gekräusel, das er mit einer Kusche von gut gewähltem, aber völlig opalem und glattem Meergrün bedeckt .... je weiter der Kanal zurücktritt, um so mehr vermindert er das Gekräusel, bis er bei einer glatten Fläche scheinbar ruhigen Wassers

* Moderne Maler I, S. 67. ** *Ibid.* p. 127.

anlangt. . . . Wenn er nur daran dächte, daß jede einzelne Oberfläche dieser zahllosen Gekräusel in der Natur ein Spiegel ist, der je nach seiner Lage entweder das Bild des Himmels auffängt oder die silbernen Kiele der Gondeln, ihre schwarzen Körper und Scharlachdraperien, den weißen Marmor oder den grünen Seetang auf den niederen Steinen, dann müßte er empfinden, daß diese Wellen farbiger sind als sein opales totes Grün. . . .“

Whistler hat wohl gewußt, weshalb er nicht Aussprüche wie die folgenden aus „Moderne Maler IV“ anführt, die eher für als gegen seine Kunst zu zeugen scheinen. Es heißt da z. B.: „Der (Mal-) Schüler kann durch Philosophen zu Torheit und durch Puristen zu Falschheit verleitet werden. Aber er geht stets sicher an der Hand des Koloristen. . . .“ „Alle deutliche Zeichnung muß schlecht sein. . . . Richtig ist nur, was unverständlich erscheint. . . . Höchste Vollendung ist nicht ohne Unbestimmtheit zu erreichen.“ Aussprüche in diesem Sinne ließen sich bis ins Unendliche vermehren. So lautet das von den Prärafaeliten viel zitierte Wort: „Die jungen Maler sollten sich an ruhige Farben halten, an grau und braun . . . . nichts in der Natur ablehnen, nichts erwählen und nichts verachten. Wenn sie dann ihre Fantasie mit Eindrücken erfüllt haben und ihre Hand sicher geworden, müssen sie Rot und Gold nehmen, ihrer Fantasie die Zügel überlassen — wir folgen ihnen, wohin sie uns führen;

wir tadeln nichts, denn jetzt sind sie unsere Meister." Klingt dies nicht wie eine Schilderung des Whistlerschen Nocturne, das sich in der Farbenharmonie genug tut, und die Wiedergabe bestimmter Form verschmähte? .... Und hat Ruskin es nicht als schweres, obwohl erstrebenswertes Ziel hingestellt, „Form allein durch Farbengebung zu erreichen?" *

Wie kam es, daß Ruskin, der zuerst von allen Zeitgenossen Turners Genie erkannt, der den Präfaeliten Verständnis entgegengebracht, für Whistlers Genie keine Auffassung mehr besaß? Hat man auch darauf hingewiesen, daß Fromentin in seinem Alter Millets Kunst verständnislos gegenübertrat, so läßt sich doch vielleicht ein ganz bestimmter Grund für Ruskins Abneigung finden. Ruskin hatte bekanntlich kein Verständnis für Rembrandts Malerei. Für seine Radierungen findet er Worte höchster Bewunderung, aber gegen alle braunen Schatten hatte er eine angeborne Idiosynkrasie. In Holland war er nie gewesen, und hatte nicht gesehn, wie dort in dem Zwielicht der Innenräume die eigentümlich braunen Licht- und Schattenwirkungen entstehen. Und was er von niederländischer Kunst kannte, bestärkte ihn in der Annahme, daß „große Kunst von Farbe zu Sonnenlicht aufsteigt; niedere Kunst aber von Farbe zu Kerzenlicht herabsinkt". ** Von hier aus wird

* Vorträge über Kunst, § 163. ** Vorträge über Kunst, § 178.

seine Abneigung gegen niederländische Malerei und ihre braune und schwarze Schattengebung verständlich, wie seine Vorliebe für die Frühitaliener, die nur mit der Eigenfarbe schattieren. Nicht eintönige und ruhige Farben an sich waren ihm unannehmbar. Nennt er doch Velasquez' Schwarz leuchtender als das Rot geringerer Maler.* Hat er doch für weiße Farbengebung die Worte gefunden: „Weiß wirkt matt und glänzend wie eingelegtes Perlmutter oder wie weiße, in Milch getauchte Rosen. Es ist ein Ruhepunkt auserlesener himmlischer Blässe für das Auge."** Aber er konnte sich mit Farben, die anders waren als in der Natur und im Sonnenlicht, nicht befreunden. Und damit machte er nur von dem Recht seiner Künstlerpersönlichkeit Gebrauch. Denn, sagt Oscar Wilde — gleiches Verständnis und unparteiische Bewunderung für alle Kunstschulen hat eigentlich nur der Auktionator. Robert de la Sizeranne, der nicht müde wird, Ruskins Bedeutung für die Gegenwart in immer neues Licht zu stellen, hat neuerdings die wesentliche Ursache aufzufinden gewußt, weshalb Ruskin für Whistlers Kunst kein Verständnis und keine Sympathie besitzen konnte. Durch seine eingehenden Studien über Ruskin und die zeitgenössische englische Malerei, gilt er als Autorität auf diesem Gebiet, und sein oben zitierter Aufsatz, der ein neues Licht auf Wistlers Stellung

* *Elements of Drawing.* § 178. ** *Ibid.* § 177.

innerhalb des Impressionismus wirft, hat in Frankreich nicht wenig dazu beigetragen, Ruskins Ansehen zu stärken. Aus Sizerannes Auseinandersetzung erhellt, daß Whistler in seiner geistreichen Verteidigung, der *Ten o'clock*-Vorlesung, das eigentlich Trennende zwischen ihm und Ruskin nicht deutlich hervortreten läßt und noch weniger geklärt hat. Ruskin erscheint danach als Barbar und Whistler als verkanntes Genie. Das schon oben zitierte Pamphlet ist ein überaus geistreiches Erzeugnis des modernen Ästhetentums. Indirekt verteidigt es Whistlers Vorliebe für Nachtbilder und greift Ruskins Sonnenfreude an. Ohne ihn zu nennen, trifft jeder Satz wie der wohlgeführte Hieb einer feingeschliffenen Damascenerklinge, irgend eine der von Ruskin aufgestellten Kunsttheorien. Doch hat er Ruskins Ästhetik nicht in ihrer Einheit erfaßt. Er greift einzelne Punkte seiner Lehren aus ihrem Zusammenhang und stellt ihnen die Einseitigkeit eines spezialisierten Artistentums gegenüber. Ich habe früher erzählt, wie Oscar Wilde, der der Vorlesung beiwohnte, zu Ruskins Verteidigung eintrat.* Whistler warf ihm darauf vor, er habe damit nur den Mut der Meinung seines Meisters bewiesen. Oscar Wilde blieb ihm die Antwort nicht schuldig: „.... die einzig wirklich originellen Gedanken, die ich von Whistler gehört habe“, schreibt er, „hatten Bezug auf seine

* Vgl. oben. S. 263.

Überlegenheit als Maler, solchen Malern gegenüber, die größer waren als er.“ * Ein Urteil, das um so mehr ins Gewicht fällt, als Wilde in seinem „Ästhetischen Manifest“ Whistler den Vorzug zuerkennt, „Zeichnung und Farbe auf die ideale Stufe der Poesie und Musik gehoben zu haben“.
Sizeranne nähert sich dem Problem von einer andern Seite her. ** Er weist Whistler, dessen Größe und Ruhm als Künstler er voll anerkennt, irrtümliche Annahmen nach, in bezug auf seine Position innerhalb der modernen Kunstentwicklung. Seine Problemstellung gipfelt in der Frage: „War Whistler wirklich Impressionist und Ruskin Gegner des Impressionismus? Oder verhält es sich etwa umgekehrt?“ — Sizeranne erörtert zunächst das Wesen des Impressionismus, um dann zu der historischen Entwicklung der zeitgenössischen Malerei überzugehen. Er tritt der Annahme entgegen, daß das Vage, Unbestimmte, *le flou*, das ausschlaggebende Charakteristikum impressionistischer Künstler sei. Wenn dies so wäre, dann wären Corot, Courbet, Millet Impressionisten, und man begriffe nicht, weshalb man erst Monet, Sisley und Pissaro als seine Vertreter betrachte. Der Impressionismus habe einen ganz wesentlichen Charakterzug: „das ist die Farbe, der Glanz, das Funkeln, das in Schmetterlingsfarben Schillern seiner Gräser, Blätter, der durch die Zweige schimmernden roten

* *The Truth*, 9. Januar 1890. ** A. a. O.

Dächer, seiner in tausend Spiegelungen gebrochenen Gewässer .... das ist das Vibrieren alles Lebendigen oder Unbeseelten in der glühenden, von Reflexen durchsättigten Luft .... das ist diese trockene, in tausend Teile aufgelöste Farbe .... punktiert oder gestrichelt .... die von nahem hart und wirr wirkt, und sich von weitem zu einer glänzenden und harmonischen Mischung rundet." Sizeranne hebt dreierlei als besondere Charakteristiken des Impressionismus hervor. 1. die genauen Konturen der Dinge werden dem Vibrieren der Farbe in der leuchtenden Atmosphäre geopfert. 2. die Schatten werden nicht durch bestimmte Farben ausgedrückt wie grau, braun, dunkel, ocker oder schwarz, sondern meist durch verstärkende Komplementärfarben, besonders durch violet. 3. die lebhaften Farben werden nicht gemischt, sondern so viel wie möglich ganz trocken auf die Leinwand gesetzt, in Punkten oder Kommata und es bleibt der Entfernung überlassen, sie harmonisch zu verschmelzen. Alle Hauptvertreter des Impressionismus stimmen in diesen Hauptzügen zur Charakteristik des Impressionismus überein.

Sizeranne geht nun dem Ursprung dieser Bewegung in Frankreich nach, und erkennt ihn in der Übernahme eines in England wurzelnden Keims, den junge, französische Künstler mit der ganzen Glut ihres Temperaments nach Frankreich verpflanzt hätten. Um dies zu erhärten, genüge es, Ruskins

Werke aufzuschlagen, in denen er die Probleme der zeitgenössischen Malerei ebenso anziehend behandele wie Delacroix und Fromentin.
Sizeranne hat außer „Moderne Maler I" und dem ersten Teil von Band IV, neben Ruskins späteren „Vorträgen über Kunst", hauptsächlich das auch auszugsweise ins Deutsche übertragene Werk *Elements of Drawing* im Auge.*
Es ist nicht ohne pikanten Beigeschmack, daß dies Buch, das Ruskin als das praktische Ergebnis seines Zeichen- und Malunterrichts in Maurices Arbeiterinstitut herausgab, heute den Katechismus des Impressionismus und Neo-Impressionismus bildet. Es war ursprünglich dazu bestimmt, den Arbeitern das Selbststudium in der Malerei zu erleichtern. Ruskin stellt sich nach seinen eigenen Worten damit in Widerspruch zu allem bisher auf Akademien üblichen Malunterricht. Es umfaßt aber noch mehr als die Anleitung zu impressionistischer Farbengebung. Denn er gründet seine Methode auf Leonardos Lehrweise. Der italienische Übersetzer, Signor E. Nicollelo, führt Zitate aus Leonardos Aufsatz über Malerei an, die die Übereinstimmung mit *Elements of Drawing* erweisen.** Doch darüber später.
Meier-Graefe hält Ruskins hier niedergelegte Darlegungen über „Die physiologische Seite der Ko-

* Grundlage des Zeichnens. Heitz & Mündel. ** Introduction der Ruskin Library Edition. Vol. XVII.

loristik"* für so maßgebend, daß Ruskin nicht der eigentliche Verfasser sein könne. Er meint, Turner müsse ihm die Prinzipien seiner Malerei, d. h. des Impressionismus, diktiert haben. Turner hat sich aber Ruskin gegenüber, zu dessen Kummer, stets wortkarg über seine Kunst verhalten. Ruskin beklagt sich in Praeterita nicht ohne Bitterkeit darüber, daß er nie über Kunst mit ihm habe sprechen wollen, und ihm nicht erlaubt habe, ihm beim Auftrag der Farbe zuzusehen.** Denn Ruskin war selbst Maler, und kein unbedeutender Maler. Sollte er als solcher nicht ebenso imstande gewesen sein Turners Technik zu erkennen wie nach ihm die jungen französischen Impressionisten? Auch hat er aus seiner überaus exakten Naturbeobachtung heraus, längst gewußt, daß was Turner zu seiner Manier geführt, in den Vorgängen der Natur begründet war. Ruskin hatte beobachtet, daß die Schatten in der Natur farbig und nicht schwarz sind, daß sie sich in der Ferne dem Auge deutlicher darstellen als „die Dinge, die sie werfen", daß sie den größten Anteil an den atmosphärischen Wirkungen haben. „Und doch sind auch die tiefsten Schatten von Licht durchtränkt und erfüllt. Von dem atmenden, beseelten, frohlockenden Licht, das fühlt und empfängt, sich freut und handelt, ein Ding

* Der moderne Impressionismus. Die Kunst Bd. 11. Herausgegeben von R. Muther. ** Ch. Broicher, Essays I. S. 164—170.

festhält und ein anderes verwirft; jenes sucht, findet und wieder verliert — von Fels zu Fels eilt, von Blatt zu Blatt, von Woge zu Woge — glühend, aufblitzend, zündend, je nach dem Objekt, das es streift. . . . Aber stets entflammend oder erlöschend, funkelnd oder feierlich: immer lebendiges Licht, das in tiefster, verzücktester Stille noch atmet, das wohl schläft, aber nie erstirbt. . . .“ Die genaue Beobachtung der Phänomene des Wassers, der Luft, der Bäume, des Himmels, der Wolken, der Erde, setzte Ruskin in stand, gerade die Wahrheit der Turnerschen Naturwiedergabe zu erkennen und den Beweis zu erbringen, daß dies der Vorzug der Freilichtmalerei sei, und die Landschaften der alten, berühmten Landschafter in den Schatten stelle.*
Acht Jahre später trat Ruskin, wie wir sahen, auch für die technische Farbenbehandlung der Präraffaeliten ein. „Mit Unrecht verurteilt man diese Bilder, denn das einzige Licht, das wir gewohnt sind, dargestellt zu sehen, ist das zweifelhafte Atelierlicht, das auf das Modell fällt, nicht aber der Sonnenglanz auf den Feldern.“ Ferner: „Die ganze präraffaelitische Landschaft ist bis auf den letzten Strich Freilichtmalerei in der Natur.“ ** An der venezianischen Schule und Rubens hebt er das als ihren koloristischen Vorzug hervor, was er später

* Moderne Maler I, S. 90. ** *Lect. on Architecture & Painting.*

als Grundzüge richtiger Farbengebung hinstellt: „Alle gewöhnlichen Schatten müssen farbig sein, nie schwarz, noch sich schwarz nähernd, sondern stets leuchtend. Schwarz muß so fremd zwischen ihnen wirken wie ein Mönch in einer heiteren Menge.“ * Und 1870 fügt er hinzu: „Seid überzeugt, daß die Schatten, obwohl naturgemäß dunkler als die Lichter, denen gegenüber sie die Rolle von Schatten spielen, deshalb nicht weniger kräftig sondern eher noch kräftiger in der Farbe sind. Zu den schönsten dunkelblauen und violetten Tönen in der Natur gehören z. B. die von Bergen im Schatten gegen einen bernsteinfarbenen Himmel gesehen; und das Dunkel im Kelch der wilden Rose ist eine Glut orangefarbenen Feuers, das auf der Quantität ihres gelben Blütenstaubes beruht. Die Venezianer haben das von jeher gesehen und alle großen Koloristen ebenfalls. Sie unterscheiden sich dadurch von den Nicht-Koloristen, oder der Schule des reinen Helldunkel, nicht nur durch den Stilunterschied, sondern weil sie aus der Wahrheit sind, und die andern aus dem Irrtum. Es ist eine absolute Tatsache, daß die Schatten ebensowohl Farben sind wie die Lichter.“ ** Es erhebt sich nun die Frage, wie sind diese Farben wiederzugeben, mit den Farben, die der Künstler auf der Palette hat? Ruskin antwortet: Indem er sich allein einfacher Farben bedient, und folgert

* *Elements of Drawing.* § 178. ** Vorträge über Kunst, § 175.

daraus, daß der Firnis verbannt werden müsse. „Über der Gewohnheit, sich des Firnis zu bedienen, um Durchsichtigkeit zu erzielen, versäumt der Künstler die vornehmste Durchsichtigkeit, die durch Teilung der verschiedenen Farben erzielt wird. Die ganze Entartung der Bitüme, des gelben Firnis und der braunen Bäume, die dem Erfolg der niederländischen Schule gefolgt ist, wäre vermieden, wenn die Maler genötigt gewesen wären, mit stumpfen Farben zu malen.“ Bei Beantwortung der Frage, wie die stumpfen Farben aufzutragen seien, um Glanz zu erzielen, stellt Ruskin sein Hauptprinzip auf. Er sagt, die Farbe müsse durch Über- und Untereinanderstellen in kleine Punkte zerteilt werden. „In der Praxis wirst du sehen, daß Glanz und Farbe, Leben des Lichts und selbst das Wesen der Durchsichtigkeit im Schatten, wesentlich und allein auf dem Charakter der Steigerung beruhen. Härte, Kälte und Undurchsichtigkeit sind viel mehr das Resultat von Gleichheit *(equality)* der Farbe, als ihres Wesens . . . . Es kommt nicht darauf an, wie klein die Farbenkusche sei, wenn selbst nicht größer als ein Stecknadelkopf — ist sie nicht an einer Stelle dunkler als an der andern, dann ist der Pinselstrich schlecht.“ *

Handelt es sich aber um Erzielung eines zusammengesetzten, gebrochenen, unbestimmten Tones, der

* *Elements of Drawing.* § 168 und 169.

nur durch Mischung und Farbenreichtum zu erzielen ist, so dürfen die Farben doch nicht gemischt werden: „Tragt die vermittelnden Farben in kleinen Punkten auf. Wenn eine Farbe verstärkt werden soll durch Teile einer andern Farbe, mag es oft besser sein, die oberste Farbe in lebhaften, kleinen Pinselstrichen aufzutragen, wie feingehacktes Stroh, lieber, als sie breit aufzutragen.“ Und indem er seine Methode ausführlich entwickelt, fährt er fort:

„Hast du rote Farbe aufgetragen, und willst violette Farbe darüber legen, dann mische das Violet nicht auf der Palette, und trage es nicht so dicht auf, daß das Rot verschwindet, sondern nimm etwas Blau von der Palette und lege es so leicht über das Rot, daß es durchscheint. Dann hast du das gewünschte Violet. Weiter: trage die lebhaften Farben in kleinen Punkten (*atoms*) auf, oder setze sie in die Zwischenräume der übrigen. Du mußt das Prinzip von Teilung der Farbe bis zum alleräußersten Raffinement treiben, und die Farbenpunkte lieber dicht nebeneinander stellen, als in langen Zwischenräumen. Und um die Farben, mit denen du diese Zwischenräume ausfüllst, leuchtender zu machen, ist es richtiger, sie positiv als Punkt mit etwas Weiß ringsum in dem Zwischenraum aufzutragen, als diesen mit einem blassen Farbenton auszufüllen.“ *

* *Elements of Drawing.* § 173 und 175.

Sizeranne, dessen Darlegung ich gefolgt bin, erklärt, damit sei die impressionistische Technik gefunden. Vor achtundvierzig Jahren habe Ruskin sie so formuliert. Viel sei seitdem über Impressionismus geschrieben, aber nirgend seien seine Gesetze und seine Absichten genauer definiert worden. „Aber Ruskin war nicht der Erfinder, nur der Interpret. Er ist durch diese drei Forderungen — Freilicht, farbige Schatten und Teilung der Farbe, der Prophet des Impressionismus geworden. Turner schon malte farbige Schatten, stellte die trockenen Farben nebeneinander, opferte die Linie der farbigen Atmosphäre, teilte die Töne bis ins Unendliche. Constable, zwar seltener, aber ebenso glücklich, teilte seine Pinselstriche. Nach ihm wandte Holman Hunt die Hellmalerei in neuer Weise an. Ebenso Millais, Rossetti und Watts. Die Technik dieser verschiedenen, viel geschmähten Meister war in ihrer Weiterentwicklung fähig, die Malerei zu erneuern."

Sizeranne erzählt nun, welch starken, umwälzenden Einfluß der Eindruck der englischen Malerei auf Monet und Pissaro gehabt habe. Ehe sie 1870 in London gewesen, habe ihre Kunst nicht darauf schließen lassen, daß sie berufen seien, in der Malerei eine Farbenrevolution zu bewirken. Er zitiert ihre Aussprüche der Bewunderung für Gainsborough, Reynolds, Turner, Constable, Watts und Rossetti, und erbringt den Beweis, daß die drei

Meister der modernen Landschaft, Monet, Pissaro Sisley sich aus England die Technik ihrer neuen Kunst geholt hätten. „Was in Frankreich unter der Bezeichnung Impressionismus triumphierte, waren Turners und Watts Ideen, die Ruskin seit einem halben Jahrhundert verteidigt hatte."
Sizeranne wendet sich nun der Stellung zu, die Whistler innerhalb des Impressionismus einnimmt, und fragt, worin und inwiefern er sich mit ihm berühre? Die Beantwortung dieser Frage, die ein überaus subtiles Verständnis für die Technik voraussetzt, knüpft er an Whistlers berühmtestes Bild, an das Porträt seiner Mutter im Luxembourg Museum. „Dies Porträt ist keine Wirkung der Freiluft, sondern eines Interieur, das dem Licht so wenig Zutritt wie möglich gestattet. Es ist keine Fanfare der Primärfarben, lebendig vibrierend: es ist ein ‚Arrangement in Schwarz und Grau'. Es ist nicht in zerstückelten, gehackten Tönen *en relief* gemalt, sondern die Farbe glatt und so dünn aufgetragen, daß sie hier und da kaum die Leinwand bedeckt. Auch sind die Töne nicht in ihre primitiven Elemente zerteilt, sondern gemischt aufgetragen, nach Art der alten Praxis. So daß, mit Ausnahme der Komposition und des *mise en cadre*, das sich der Asymmetrie der Japaner nähert — das Porträt ein Typus der alten Bilder ist, gegen die sich 1851 die prärafaelitische und 1874 die impressionistische Reaktion wandte."

Sizeranne ist überzeugt, damit den Schlüssel zu Ruskins Abneigung gefunden zu haben. Der Prophet des Lichtes mußte zum Widersacher des Malers der Schatten werden. Und viele Aussprüche Ruskins geben ihm Recht, z. B. sein Urteil über Alma Tadema, dem er den größten Vorwurf daraus macht, seine Bilder im Zwielicht zu malen.* Mehr noch sein Urteil über die Schule von Barbizon, die Sizeranne in Gegensatz zu den Impressionisten stellt, und von der Whistler beeinflußt war. Ruskin sagt 1872: „Meine Erkenntnis von der Notwendigkeit in der Malerei vor allem Licht, Reinheit und Heiterkeit zu erstreben, hat sich vertieft durch den Einfluß, den das unreine Grauen und die unheilige Schwermut der modernen französischen Schule — recht eigentlich die Schule des Todes — auf die öffentliche Meinung gewonnen hat.“**

Sizeranne fährt fort: „Man steht damit nicht mehr zwei Thesen gegenüber, deren eine die Wahrheit, deren andre der Irrtum ist, noch zwei Männern, davon der eine ein großer Künstler ist, und der andre nichts von Kunst versteht. Man steht zwei grundverschiedenen Natur- und Lebensanschauungen gegenüber, die beide gleich berechtigt sind und zwei gleich verbreiteten Wahrheitsauffassungen entsprechen. Dem vollen Wohlklang reicher Harmonie und der durch die außerordentliche Feinheit der Harmonie gedämpften Akkorde.“

* *The Art of England.* p. 101. ** *The Eagles Nest.* *§ 114.*

Spielmanns Hypothese, Ruskins Abneigung auf seine Weitsichtigkeit und Whistlers Kurzsichtigkeit zurückzuführen, und die verschiedene Anschauung der Dinge, die sich daraus ergeben, ist wohl nicht richtig. Denn Turners Genie, nur die Hauptsachen in der Malerei zn betonen und hervorzuheben, führt Ruskin gerade auf dessen Kurzsichtigkeit zurück.* „Hat doch Ruskin — sagt Sizeranne — bei Turner Bilder anerkannt und gepriesen, die nichts andres als *Arrangements* in Lapus lazuli und Aquamarin waren, und so wenig Inhalt hatten wie Whistlers *Arrangement.* Aber sie zitterten und glühten im Licht, und waren keine Dämmerungsbilder. Deshalb hätte auch kein ausgeführtes Detail Ruskin jemals mit Whistlers Kunst versöhnen können. Und als diese Nachteffekte erschienen, diese ‚Feuerwerke von Cremona', diese *Nocturnes en noir et or*, und die dunklen Porträts, als *Arrangements* in Schwarz und Braun — sah Ruskin darin nur eine Herausforderung auf alles, was er gelehrt hatte, auf alles, was er bewunderte, auf Turners Schule, auf die Erneuerungsversuche seines ganzen Lebens, er erhob sich und schleuderte jenes bekannte Anathema. . . .“

Sizeranne schließt seinen Aufsatz mit einer geistreichen Pointe: „Ruskins Urteil war fraglos ungerecht, und die Geschichte wird ein anderes Urteil fällen als der Ästhetiker. Aber die Geschichte

* Ch. Broicher, Essays I, S. 172.

wird den außerordentlichen Maler Carlyles, der Dame in Weiß und der Prinzessin aus dem Porzellanlande keinen Impressionisten nennen. Sie wird in ihm nicht den Führer *(initiateur)* einer neuen Kunsttechnik erblicken. Die neue Idee der Malerei Ende des 19. Jahrhunderts, die impressionistische Idee, wird in der Kunst repräsentiert von Claude Monet, Sisley, Pissaro, Renoir, Berthe Morisot; in der Kritik — von John Ruskin. Der amerikanische Maler James Mc. Neill Whistler war etwas ganz anderes, und was er geschaffen, genügt, um ihn berühmt zu machen. Seine Werke sind denen lieb, die in der Kunst vor allem den Zauber der geheimnisvollen, gedämpften Harmonien der Träume suchen, und die Dissonanzen des Lebens vergessen wollen. Was auch seine Bizarrerien gewesen sein mögen, oder seine Unbeständigkeit — seinen Prozeß hat er gewonnen, vor der Zukunft wie vor dem Gericht von Westminster. Und die Unsterblichkeit wird ihm seinen Pfennig nicht schuldig bleiben."

Wie die Impressionisten, so bekennen sich neuerdings auch die Neo-Impressionisten zu Ruskin. Signac schreibt*: „Ein Maler wie Delacroix, ein Ästhetiker wie Ruskin, ein Gelehrter wie Rovel hatten Voraussicht genug, um den verschiede-

* *R. de la Sizeranne: Ruskin out of date? — Magazine of Art. 1900.*

nen Methoden, die den Grundstock der neo-impressionistischen Schule bilden, die Wege zu weisen. . . .«

Trotzdem bleibt es eine offene Frage, inwieweit Ruskin seinerseits sich zu den Impressionisten bekannt hätte. Es scheint zweifellos, daß er für Segantini volles Verständnis und Bewunderung gehabt hätte. Denn neben dessen Teilung der Farbe, die das wunderbare Vibrieren der Höhenluft erzeugt, hätte ihn Segantinis Naturgefühl, seine Andacht den Alpen gegenüber bezwungen. Er hätte auch für Monet, Sisley und Pissaro Anerkennung gehabt, und vielleicht für einzelne Bilder Liebermanns. Schwerlich aber für Renoir und viele unter den Neo-Impressionisten. Nicht nur ihre Technik hätte ihn abgestoßen. Bei manchen unter ihnen hätte er mehr als einmal der Schnecke gedacht, die überall die Spuren ihres Schleimes hinterläßt. . . .* Denn man darf nicht vergessen, daß für Ruskin die Technik nur eine Seite der Kunst war. Wo die Behandlung des Vorwurfs ihn abstieß, hörte seine Bewunderung auf.

Es war seine Vielseitigkeit, die ihn veranlaßte, seine Bewertung der Kunstwerke in so verschiedener Richtung hervorzuheben. Wenn er die technischen Qualitäten betont, tut er es oft mit Ausschluß der Empfindungen, die ihr poetischer Gehalt in ihm auslöste. Ein anderes Mal spricht er nur von

* Form und Inhalt in der Kunst, o. S. 29.

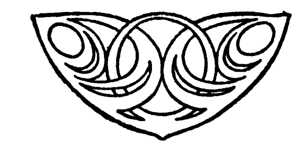
diesem und seiner moralischen, religiösen oder nationalökonomischen Bedeutung. Und doch war beides in ihm eine unteilbare Größe. Was Wunder, daß es ihm mit seinen Schülern und Nachfolgern nicht anders erging, als es allen Reformatoren auch auf anderen Gebieten zu gehen pflegt. Ist es doch das Schicksal führender Geister, daß je weniger ihre Lehren an der Oberfläche liegen, sie desto-weniger schon von ihren Zeitgenossen verstanden werden. Und fast alle Nachfolger großer Denker, Philosophen oder Religionsstifter, haben sich in verschiedene Schulen und Sekten gespalten. Gerade die Vielseitigkeit ihrer Anschauungen bringt es mit sich, daß der eine diese, der andere jene Seite ihrer Lehre hervorhebt und mit Ausschluß der andern weiterbildet. So ist es auch Ruskin ergangen.* Nicht nur, daß die einen seiner Nachfolger wie Toynbee, sich auf den Ausbau seiner sozialen Gedanken beschränken, und die Ästhetik andern überlassen; auch die Anhänger seiner ästhetischen Lehren haben sich in verschiedene Schulen aufgelöst. Der Impressionismus und der Neo-Impressionismus beruft sich auf das System der malerischen Technik, das er aufgestellt und setzt außer Acht, daß Ruskin die Bedeutung des Kunstwerks keineswegs Neben- sondern Hauptsache war. Die Ästheten wiederum ignorieren, daß seine ethische Bewertung der Kunstwerke nur eine Form

* *A Disciple of Plato by William Smart.*

ihrer ästhetischen Bewertung ist, und sagen sich von ihm los, weil er die Kunstbetrachtung mit Wahrheiten des Lebens, der Moral und Religion in Beziehung setze. Sie stellen es so dar, als ob „pathetische Vorsätze in der Schönheit mehr Wert für ihn gehabt hätten, als die Verwirklichung künstlerischer Schöpfungen“.*

Die Wahrheit liegt aber auch hier nicht zwischen beiden Behauptungen, sondern ist stets die lebendige Vereinigung der beiden Seiten, die sich einzeln widersprechen.

* Oscar Wilde, Ästhetisches Manifest. Berlin, Schnabel.



INHALT

